

GAZETTE
DES
BEAVX - ARTS

TOME TROISIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ

Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.

Ancien Directeur des Beaux Arts

PARIS

1859

HERVY DEL.

N
2
G3



13^e Livraison.

Tome III.

1^{er} Juillet 1859.

LIVRAISON DU 4^e JUILLET 1859

APOLLON ET MARSYAS, tableau de Raphaël, par M. F.-A. Gruyer.

SALON DE 1859. — Cinquième article et dernier, par M. Paul Mantz.

EXPOSITION DES ŒUVRES D'ARY SCHEFFER, par M. Ph. Burty.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ. Une nouvelle galerie au Louvre, par M. Alfred Darcel. Nécrologie : Achille Collas, par M. A. Jacquemart. M. Pierard de Valenciennes... Faits divers ; candidatures à l'Académie des Beaux-Arts, lettre de M. Charles Blanc à l'Académie.

GRAVURES

Figure tirée des Chambres de Raphaël, dessinée par M. Parent, gravée par M. Midderigh.

Apollon et Marsyas, tableau inédit de Raphaël, dessiné par M. Chevignard, gravé par M. Normand, gravure tirée hors texte.

Cul-de-lampe, tiré des arabesques de Raphaël, dessiné par M. Parent, gravé par M. Midderigh.

Portrait du peintre Fuseli, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Châpon.

Le Goûter, tableau de Jeaurat, dessiné par M. Paquier, gravé par M. Delangle.

Châsse byzantine du XII^e siècle, de la collection du prince Soltykoff, dessinée par M. Gaucherel, gravée par M. Mouard.

Bénitier du XI^e siècle, du trésor d'Aix-La-Chapelle, dessiné et gravé par les mêmes.

Les Douleurs de la terre s'élevant vers le ciel, dernier tableau d'Ary Scheffer, dessiné par M. Haussoullier, gravé par M. Piaud.

APOLLON ET MARSYAS

TABLEAU

DE RAPHAËL¹



Le 2 mars 1850, MM. Christie et Manson, chargés de la vente des œuvres d'art que laissait M. Duroveray, adjugèrent à M. Morris Moore un tableau qui rappelle la lutte célèbre d'Apollon et de Marsyas. Attribué par les experts à Andrea Mantegna, ce tableau, exposé pendant toute une semaine aux yeux de l'Angleterre, n'avait presque été regardé par personne. Est-ce à dire que le nom de Mantegna sonne mal au milieu des brouillards britanniques ? Nullement : c'est qu'au contraire le destin y a placé quelques-uns des plus rares chefs-d'œuvre du peintre padouan, et que des yeux habitués à admirer *les Triomphes de César*, à Hampton

Court, *le Christ au Jardin*, chez M. Baring, et *la Continence de Scipion*, chez M. George Vivian, ne pouvaient reconnaître Mantegna dans le tableau d'*Apollon et Marsyas*. A cette vente même, on voyait un petit tableau qui affichait hautement la manière de Mantegna², et en examinant comparativement ces deux œuvres, il était vraiment impossible d'y reconnaître rien d'identique. Le public, appelé à juger et à payer, fut donc désorienté

1. Ce tableau, dont la hauteur est de 0,392 et la largeur de 0,292, appartient à M. Morris Moore.

2. Ce tableau, qui représente le *Noli me tangere*, fut acquis à la vente de M. Duroveray par un de nos amateurs français les plus distingués, M. Beaucousin.

par cette fausse dénomination, et peut-être le tableau d'*Apollon et Marsyas* aurait-il eu dès lors une meilleure fortune si les experts l'avaient mis en vente sans aucun nom. Mais les amateurs ne reconnaissant dans cette peinture aucun des traits caractéristiques de Mantegna, se contenterent de la désavouer comme une œuvre faussement dénommée, sans regarder si elle valait qu'on lui cherchât une origine plus illustre encore. L'Angleterre, mal inspirée, vit passer Raphaël sans le reconnaître. Un seul artiste, dont le jugement s'était fortifié par de longues études en Italie, se trouva là pour apprécier un chef-d'œuvre ; et M. Morris Moore, profitant de l'erreur de ses compatriotes, put acquérir un tableau, que des musées nationaux auraient dû être seuls assez riches pour payer.

Pareille chose s'était produite déjà à propos de Corrège. La Danaé du palais Borghèse, égarée aussi en Angleterre, appartenait, au commencement du siècle, à un marchand de Londres nommé Thomas Emerson¹, qui la vendit en France pour quatre-vingts livres sterling (2,000 francs). Ce tableau vint à Paris, où sa valeur fut enfin reconnue, et où le prince Borghèse lui rendit en argent l'honneur qu'il méritait. Or, le tableau d'*Apollon et Marsyas*, après avoir appartenu dans le siècle passé à sir John Barnard, collectionneur célèbre dont la vente eut lieu à Greenwood en 1787, devint, à ce qu'il paraît, la propriété de ce même Emerson, qui le vendit sans doute avec la même intelligence à M. Duroveray. M. Duroveray était un honorable négociant, qui mêlait le goût des arts à la pratique des affaires : amateur plus curieux que passionné, il apportait en général peu de constance dans l'affection qu'il donnait aux objets composant ses collections, et il les échangeait volontiers. Cependant une sérieuse admiration l'attachait à son tableau, et semblant pressentir, sans oser les affirmer, les hautes destinées de ce chef-d'œuvre, il lui resta toujours fidèle, et ne voulut jamais s'en dessaisir. Craignant d'ailleurs de mettre un nom trop grand au bas de cette peinture, il préféra ne pas se prononcer, et dans sa galerie, ce trésor resta couvert du voile de l'anonyme, voile épais, longtemps impénétrable, et que souvent le hasard ou le temps sont seuls assez puissants pour pouvoir déchirer.

Comment ce tableau vint-il en Angleterre ? et qui le posséda ayant sir John Barnard ? C'est ce qu'on ignore. Les œuvres d'art sont comme les idées, elles ont leur histoire séculaire, leurs jours de revers et leurs jours de fortune, et chacun des tableaux de Raphaël fait partie maintenant de l'histoire des hommes et même de l'histoire des peuples.

La légende de Marsyas avait laissé une trace profonde et sympathique

1. Stratford Place.

dans l'art de l'antiquité, et le génie de la renaissance, qui saluait avec transport tous les échos de la poésie grecque, dut accueillir et interpréter à son tour cette allusion sanglante aux rivalités qui agitent la vie des artistes et des poètes.

Le tableau qui nous occupe est peint à l'huile sur un panneau de bois de peuplier parfaitement établi et d'une excellente conservation. La composition est naïve, et tire de cette naïveté, ou plutôt de cette simplicité même, un cachet d'incomparable grandeur. Apollon a jeté à terre son carquois et son arc ; il a suspendu sa lyre à la souche d'un arbre mort, et il écoute avec une magnifique indifférence son rival assis en face de lui. Deux figures font donc tous les frais du tableau, deux figures calmes et immobiles, conçues en dehors de toute action dramatique et de toute réalité violente, et n'empruntant le secret de leur éloquence qu'à leur majestueuse et tranquille beauté.

Apollon est debout, la main droite posée sur la hanche, et tenant de la main gauche, à la hauteur de l'épaule, un long bâton sur lequel il s'appuie. Ainsi placée, cette figure participe d'un double mouvement : c'est sur la jambe droite que pose le poids du corps, tandis que le torse, incliné par un mouvement inverse, porte en partie sur le bâton, dont la ligne inflexible fait mieux comprendre la valeur pittoresque des ondulations de ce corps qu'anime un sang divin. La tête, tournée vers la droite, est vue de profil. Apollon abaisse, par-dessus son épaule, un regard méprisant sur son rival. Sa physionomie est parfaitement calme ; à peine il daigne indiquer une superbe ironie. Une chevelure abondante flotte autour de ce noble visage, et, rattachée sur le sommet de la tête, elle semble une flamme qui brûle sur ce front immortel. Cet arrangement rappelle les statues antiques d'Apollon, qui ont toutes les cheveux relevés autour de la tête et attachés sur le sommet, coiffure qui, chez les Grecs, était commune aux adolescents des deux sexes, et qui a donné lieu souvent à des méprises. Mais, s'il y a là une réminiscence, il y a plus encore dans cette interprétation de l'antiquité une indépendance souveraine et une grande poésie, quelque chose qui tient en même temps de la majesté d'un dieu de l'Olympe et de la grâce divine d'une vierge chrétienne. La poitrine, vue de face, présente le plus admirable développement, elle apparaît comme la plus haute manifestation d'une force supérieure.

Toute cette figure est dessinée et peinte avec un soin et un amour extraordinaires. On voit que l'artiste, jeune encore, lui a prodigué ses plus chaudes caresses, et que ne trouvant rien d'assez riche pour exprimer la magnificence de sa pensée, il a employé l'or non-seulement dans les accessoires, mais jusque dans la chevelure du dieu. On comprend en outre

qu'il a interrogé à la fois la nature et les marbres anciens, et que sa tendresse naïve pour l'une et son admiration passionnée pour les autres, se sont traduites, ici avec une exactitude minutieuse et timide, là avec une verve et un enthousiasme qui ont élevé son génie au-dessus de lui-même. C'est ainsi que la poitrine est modelée avec une puissance et une simplicité que l'antiquité seule a pu révéler à la renaissance, tandis que les extrémités, les mains, les jambes et les pieds surtout, pour lesquels les marbres mutilés n'offrent pas de modèles, sont traités avec une recherche scrupuleuse qui nous reporte vers le naturalisme des maîtres florentins de la fin du xv^e siècle. Toute la partie supérieure est d'une beauté sublime, et rappelle les qualités idéales dont l'antiquité avait doué le fils de Jupiter et de Latone. Voilà bien cette jeunesse éternelle, délicate, grande et simple à la fois, cette haute conception de la virilité dans l'adolescence, cette élégance et cette force qui s'annoncent *comme l'aurore d'un beau jour*¹. Et en même temps les traits du visage témoignent d'une beauté plus grande encore, d'une beauté qu'il ne fut pas donné à l'antiquité de connaître, et que le christianisme seul put révéler aux arts. Cette beauté est ici portée à sa plus haute puissance, et nul ne peut l'avoir conçue ni réalisée, sinon le génie qui avait résumé déjà toutes les grâces chrétiennes dans *le Mariage de la Vierge*, et qui devait bientôt produire cette page immortelle de *la Mise au Tombeau*. Nous avons nommé Raphaël. Cet Apollon résume toute la science du passé, et déjà appartient à l'avenir : les pieds touchent encore au sol de Pérouse, et la poitrine est pleine de ces fortes aspirations, qui trouveront bientôt à Rome leur complète réalisation. Cette figure participe d'une double nature : elle rappelle à la fois l'ange du paradis dantesque et le dieu descendu du ciel d'Homère ; elle est bien encore une de ces créations virginales, aussi chastement pensées que naïvement rendues, fleur éclos au milieu des montagnes ombriennes, qui s'est ensuite fortifiée successivement à Pérouse et à Sienne, et qui vient de s'épanouir à la chaleur des marbres antiques ; elle nous montre le Sanzio dans sa grâce juvénile, et nous fait pressentir en même temps sa féconde virilité.

En face d'Apollon, Marsyas, assis sur un fragment de rocher, joue de sa flûte avec une conscience et un calme qui montrent en lui une infériorité qui s'ignore. Cette figure, également nue, est traitée avec une exactitude et une vérité qu'on ne saurait pousser plus loin. C'est la nature exposée, non dans sa vulgarité, mais dans sa réalité ; c'est l'interprétation de la vie mortelle, à côté de l'emblème de l'immortalité ; c'est un

1. Winckelmann.

homme en présence d'un dieu. En effet, tout un monde est placé entre Marsyas et Apollon, et tout est admirablement ordonné dans ce tableau, pour donner l'intelligence complète de la distance qui sépare l'idéal de la réalité. Marsyas est enveloppé d'ombres, et c'est à peine si un rayon de lumière vient éclairer son front sans noblesse ; Apollon, au contraire, est en pleine lumière, et semble là dans son élément. Tandis qu'une chevelure abondante et dorée, semblable à une auréole, flotte autour de la tête du dieu, les cheveux bruns du Phrygien sont coupés ras sur son front. Enfin, la tête de Marsyas, faite d'argile, se détache sur un fond d'argile ; lorsque la tête d'Apollon, dominant tout dans cette composition, apparaît dans l'azur d'un beau ciel, qu'elle illumine de sa sublime beauté.

Ce tableau est une des images les plus poétiques de la renaissance : il nous montre Raphaël, en qui va se résumer toute cette grande époque, au moment où, sorti de sa première jeunesse et commençant à s'affranchir des entraves des anciennes écoles d'Urbino et de Pérouse, il ose regarder en face la nature, sourit à sa beauté, et comprend son éternelle magnificence. — Le corps humain est en effet le texte inépuisable, infini, où le Créateur a déposé toutes les lois de proportions, d'accord, de grâce et d'harmonie ; il est le centre de la sphère poétique de la peinture, et le moyen le plus puissant dont elle dispose pour réaliser de grandes impressions de beauté. L'homme est fait à l'image de Dieu, et l'art s'ennoblit en se le proposant pour modèle. La traduction du nu par le dessin est le langage imitatif le plus élevé, et toutes les fois qu'une cause religieuse ou politique, jetant un voile sur ce modèle divin, en a interdit l'imitation, l'art n'a pu exister, car on lui a retiré la condition la plus haute de son existence.... Est-ce à dire qu'il soit permis de dépouiller l'humanité de la pudeur qui la décore ? Nullement ; car à cet égard la licence est plus fatale encore que l'interdiction, et des lois sévères de goût et de dignité ont commandé à tous les grands artistes de toutes les grandes époques. Les Grecs, chez qui la nudité était presque autorisée par le climat et par l'usage, n'en usaient cependant que dans un intérêt purement esthétique, et pour généraliser plus complètement les personnages, les héros et les dieux. La représentation du nu était considérée par eux comme une forme poétique de l'art, qui leur permettait de proportionner la beauté physique à la beauté morale. C'est ainsi que plus ils approchaient des types de la perfection, plus ils se croyaient autorisés à découvrir leurs figures. On sait de quelles ténèbres épaisse le moyen âge, ayant à créer l'homme moral, crut devoir envelopper l'homme physique, et ce que devint l'art avec une semblable doctrine.

Lorsque la renaissance vint ensuite et dispersa ces ténèbres, en s'éclairant du double flambeau de la nature et de l'antiquité retrouvée, les artistes ne durent pas oublier la dignité d'origine et de destinée que le christianisme avait révélée au monde; ils durent comprendre qu'ils avaient surtout mission de traduire l'âme et d'illuminer la beauté physique par l'expression, et ils durent se montrer plus sobres encore que les anciens de la nudité absolue des figures et ne la considérer que comme une métaphore dont il ne faut user qu'avec une grande réserve et une extrême discréption. Pour l'art chrétien, bien plus encore que pour l'art païen, le nu ne peut être autorisé par une imitation vulgaire et prosaïque, mais seulement comme un moyen capable de rendre les idées que les convenances d'un ordre supérieur à la réalité peuvent seules admettre. C'est ce que sentirent admirablement les grands maîtres de la renaissance, et c'est ce qui ressort avec évidence du merveilleux tableau que nous étudions.

Apollon est nu, parce que c'est l'image idéale d'un dieu qui personifie la beauté dans ce qu'elle a de plus élevé, de plus noble et de plus puissant. La nudité doit être ici considérée comme un artifice qui a permis de généraliser et de diviniser l'humanité, comme un moyen de transformation qui montre Dieu dans l'homme, en les identifiant l'un à l'autre, et qui fait voir la puissance du Créateur dans l'idéalisation de la créature. Seule, ici, la représentation du nu pouvait rendre le personnage dans sa grandeur et dans sa force; seule elle pouvait le faire sortir du cercle étroit de la vie qui nous enveloppe, et lui imprimer le cachet d'une existence plus vaste, la majesté d'une idée générale en dehors de l'individu et supérieure au temps. — Vis-à-vis d'Apollon, Marsyas est également nu, parce qu'il a la prétention de se mesurer avec un dieu. Mais sa nudité même affiche son infériorité. Et cependant, s'il s'était fait peindre, c'est ainsi qu'il aurait voulu être représenté: car il apparaît là, en dehors de cet accord qui élève l'homme au-dessus de lui-même, et, à côté d'un idéal sublime, il présente une réalité qui satisfait complètement à ce que l'instinct demande à l'imitation. En un mot, Apollon est nu, Marsyas est déshabillé.

Quant au paysage, qui encadre ces deux figures en ajoutant à leur beauté sans rien en distraire, il est également admirable: c'est un des plus précieux et des plus complets qu'on puisse citer dans l'œuvre de Raphaël. Les premiers plans rappellent, jusque dans leurs moindres détails, ceux que l'on voit dans *la Mise au tombeau*, dans *la Belle jardinière*, dans la Vierge peinte pour Lorenzo Nasi, dans *la Vierge du Belvédère*, et dans *la Vierge de Foligno*. Nous retrouvons la même atmosphère lumineuse



APOLLON ET MARSYAS TABLEAU DE RAPHAËL



et dorée, les mêmes arbres à longues tiges et à feuillages rares, la même végétation mystique naïvement éclosé au printemps de la vie du maître. Apollon et Marsyas sont placés de chaque côté d'un sentier qui conduit vers une rivière dont les eaux, courant au milieu d'une campagne charmante, répandent partout autour d'elles la fraîcheur et la vie. Un pont, jeté sur cette rivière, conduit à un château fortifié, tel qu'il y en avait en grand nombre dans la Toscane du seizième siècle. De chaque côté, des collines se dessinent en courbes harmonieuses et forment au centre une riche vallée qui se prolonge entre deux chaînes de hautes montagnes bleues se confondant avec le ciel à l'horizon. De petites figures animent cette délicieuse nature, qui participe à la fois de l'harmonie des paysages toscans et de la grandeur des sites ombriens. Un pêcheur est assis sur la rive du fleuve; tandis que dans la plaine, un cavalier court à franc étrier vers la ville. Ce petit cavalier se retrouve dans le *Sposalizio*, ainsi que dans la Vierge de la maison Connestabili, à Pérouse. Enfin dans le ciel, des oiseaux fendent l'air à tire-d'aile: ils mêlaient leurs chants aux sons de la flûte de Marsyas, lorsqu'un faucon est venu fondre sur l'un d'eux, le lier, et mettre les autres en fuite. C'est la seule allégorie qui fasse songer au dénoûment terrible du drame que ce tableau rappelle avec tant de calme et de majesté.

Nous avons dit en commençant qu'il y a neuf ans ce tableau avait été mis en vente en Angleterre sous le nom d'Andrea Mantegna. Voyons si nous retrouverons dans cette peinture les traces du génie et de la manière de cet artiste.... Bien qu'il ait été l'élève du Squarcione, on peut dire qu'Andrea ne relève que de lui-même: son style et ses qualités lui sont essentiellement propres, et l'on ne saurait trouver un esprit plus original, plus personnel, et qui ait moins de traits communs avec aucun autre. Le véritable maître de Mantegna, ce fut l'antiquité. Épris d'une noble passion pour les marbres anciens, il reçut d'eux la révélation de son propre génie. Son idéal fut d'égaler ces admirables modèles, et non pas de les transformer; il y chercha cette pureté de lignes, cette rigidité de contours, cette simplicité sévère dans les accessoires, cette uniformité de plis et de lignes parallèles dans les vêtements et dans les draperies qui sont les traits caractéristiques de ses œuvres. Voilà ce qu'il trouva dans les bas-reliefs antiques et ce qu'il réalisa dans ses propres œuvres avec une haute éloquence. Mais il tomba dans les défauts des qualités qu'il cherchait; il ne comprit pas assez que chacun des arts de l'imitation a ses conditions, ses exigences esthétiques, et il donna à ses peintures quelque chose de la sécheresse et de la roideur du marbre; il oublia trop

que le pinceau est ayant tout un instrument expressif, et il imprima presque toujours à ses figures une beauté morne et sans âme. Il eut beau s'allier aux Bellini, et emprunter aux Vénitiens quelques-unes de leurs brillantes qualités, il resta toujours lui-même en dépit des autres. Voilà ce qu'on peut lire d'un bout à l'autre de l'œuvre de ce maître. Depuis son premier tableau peint en 1448 pour l'église de Sainte-Sophie à Mantoue¹ jusqu'au Saint-André, regardé comme la dernière et la plus parfaite de ses œuvres, et depuis les Triomphes de César jusqu'aux magnifiques décos de palais San Sebastiano², pas une page de cette existence longue et laborieuse³ ne vient rompre la permanence de la doctrine embrassée d'abord ; la foi du vieillard est identique à celle de l'enfant ; partout on retrouve le même parti pris d'imitation de l'antique, partout les figures accusent une beauté froide, d'une grandeur et d'une puissance admirables, mais où manquent la morbidesse et la chaleur de la vie. Cette influence exclusive de l'antiquité domine Mantegna, même dans ses inspirations les plus religieuses, témoin sa Vierge, connue sous le nom de *la Victoire*. Il laissa d'ailleurs peu de tableaux de chevalet, et si nous les examinons comparativement avec le tableau d'*Apollon et Marsyas*, nous demeurerons convaincus que Mantegna est ici hors de cause. Certes l'*Apollon* trahit aussi l'influence de l'antiquité ; mais il témoigne en même temps d'aspirations plus nobles encore : si le torse est digne des chefs-d'œuvre du paganisme, la tête est à la hauteur des plus nobles conceptions chrétiennes, et je ne sache pas qu'on puisse citer dans toute l'œuvre d'Andrea une figure douée de cette expression divine. Quant au *Marsyas*, c'est la nature elle-même prise sur le fait et interprétée naïvement par un esprit supérieur et dégagé de toute préoccupation d'imiter les chefs-d'œuvre d'un autre âge. Il n'est pas jusqu'aux accessoires qui ne doivent éloigner de ce tableau le nom de Mantegna, et il suffit de regarder les pierres sur lesquelles le rival d'*Apollon* est assis, pour acquérir à cet égard une conviction : au lieu de la peinture grasse et naturelle que nous observons ici, nous aurions un rocher taillé minutieusement et à angles vifs, tel qu'on en voit dans les compositions qui appartiennent véritablement à Mantegna. La couleur, enfin, n'a rien qui rappelle l'élève du Squarcione et le gendre de Jacopo Bellini.

Le nom de Mantegna devant donc être écarté, on a tenté d'attribuer

1. Ce tableau porte cette inscription : *Andrea Mantinea Patavinus anno VII et X natus, sua manu pinxit, 1448.*

2. V. le salon que Ridolfi appelle *la Chambre des époux*.

3. Mantegna vécut soixante-seize ans.

à Francia le tableau d'*Apollon et Marsyas*. — Il en est des arts comme des lettres, et la renommée a ses hauts et ses bas pour les peintres comme pour les poëtes. Mais la renommée n'est autre chose que le bruit des vivants autour de la mémoire des morts, bruit qui augmente ou faiblit suivant les lieux et suivant les temps, surtout suivant les passions des hommes. Au temps de Vasari, les Bolonais regardaient Francia comme un dieu, et Malvasia a été jusqu'à le considérer comme le premier homme de son siècle. Le reste de l'Italie, tout en adoptant Raibolini comme un de ses glorieux enfants, n'a pas ratifié cette opinion¹, et au commencement de ce siècle, l'abbé Lanzi, en appréciant avec impartialité la haute valeur de Francia, a rendu à cet artiste la place véritable qu'il doit occuper. — Orfèvre incomparable et digne émule de Caradosso, Francia conserva toujours de fortes racines dans les écoles primitives. En même temps que la renaissance le poussait en avant, l'ancienne école de Bologne, les traditions de Vitale et de Lippo Dalmasio le sollicitaient en arrière : d'où la piété, la grâce et la beauté mystique de la plupart de ses figures, mais en même temps leur expression froide, immobile, monotone et presque éteinte. On a souvent comparé Francia au Pérugin, mais à tort, car, s'il le rappelle par certaines qualités matérielles d'exécution et quelquefois par la couleur, il s'en éloigne toujours par l'expression. Son style, au contraire, a de singulières affinités avec les Vénitiens de cette époque, surtout avec Gian. Bellini. C'est la même rondeur de visage, la même plénitude de santé, presque le même idéal, si éloigné de l'ascétisme de Pérouse... Quoi qu'il en soit, le nom de Francia paraît être, en ce moment, fort en faveur de ce côté des Alpes, et tout en nous inclinant devant la gloire incontestable de ce maître, nous osons dire qu'on la surfaît un peu. Que les Bolonais aient mis le *Saint Sébastien* au-dessus de la *Sainte Cécile*, cela se conçoit à la rigueur, car l'amour du clocher excuse bien des choses ; mais que des étrangers confondent Raphaël avec Francia, et qu'ils attribuent à Raibolini quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus lumineux du Sanzio, voilà ce qu'on ne saurait comprendre. L'administration du Musée du Louvre, après de longues hésitations, attribue maintenant à Francia le beau portrait d'homme qu'on avait jusqu'à présent donné à Raphaël². Nous pensons que l'administration se trompe². Mais un portrait laisse

1. V. le n° 318 du catalogue.

2. En tout cas, si l'on ne veut plus voir Raphaël dans ce tableau, ce n'est pas à Francia qu'il faut en faire honneur, mais à un Florentin, peut-être à Franciabiggio ; car cette peinture accuse toutes les traditions de l'école florentine, et ne rappelle en rien l'école de Bologne.

plus de prise au doute qu'un tableau d'histoire, dans lequel l'artiste, libre de toutes les exigences et de toutes les entraves du modèle, a donné pleine carrière à la personnalité de son génie. Or, nul tableau n'est plus complet et ne met mieux en relief toutes les qualités de l'artiste qui l'a peint, que le tableau d'*Apollon et Marsyas*. Si ce tableau est de Francia, le Cavozzoni a eu raison lorsqu'il a dit que les œuvres de Francia servirent de modèle à Raphaël, et l'affranchirent de la sécheresse qu'il avait contractée à l'école de Pérouse. Dans ce cas, Francia doit figurer en première ligne parmi les initiateurs de Raphaël, et même jamais, peut-être, Raphaël n'a égalé son modèle. Mais alors, voilà bouleversées toutes les idées admises dans l'histoire de l'art, et dans la hiérarchie des peintres Raphaël ne doit plus être nommé qu'après Francia. Nous nous permettrons, jusqu'à plus ample information, de repousser toute supposition qui pourrait nous amener à une semblable doctrine. Qu'on regarde d'ailleurs avec attention les figures d'Apollon et de Marsyas, et l'on reconnaîtra que rien dans le dessin, dans le modelé, ni dans l'expression, ne peut justifier le nom de Francia. Le paysage seul semblerait devoir suffire pour mettre ce nom hors de cause. Si quelque chose pouvait à la rigueur l'autoriser, ce serait le ton général de cette peinture; dont la couleur chaude et un peu rousse n'est pas, dit-on, la couleur ordinaire de Raphaël. Mais on oublie que Raphaël, toujours inimitable par l'harmonie de son dessin, a eu, lui aussi, ses heures de grand coloriste, et il nous paraît évident que l'homme qui a peint le *Saint Jean* de la tribune de Florence, la *Vierge de Foligno* et le portrait de la Fornarina, a pu seul, dans sa jeunesse, peindre le tableau d'*Apollon et Marsyas*.

Enfin, une autre idée vient de se produire, et le nom de Timoteo delle Vite a été prononcé¹. C'est, il est vrai, un pas de fait vers Raphaël; mais au point de vue du mérite de l'œuvre, c'est un pas rétrograde, car Timoteo delle Vite est à Andrea Mantegna et à Francia, ce qu'un élève est à des maîtres, ce qu'un imitateur est à des initiateurs et à des fondateurs d'école. Les œuvres de Timoteo, très-rares même en Italie, sont presque totalement ignorées dans le reste de l'Europe. La partie du public qui s'intéresse aux questions d'art en France, en Angleterre et en Allemagne, peut juger par comparaison du mérite relatif de Mantegna, de Francia et de Raphaël, mais il lui est impossible de prononcer en connaissance de cause entre Raphaël et Timoteo... Quoi qu'il en soit, voyons quelle est la valeur de cette nouvelle hypothèse.

1. V. *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, par M. J.-D. Passavant, — tome III, p. 174-5. Leipzig : F. T. Brockhaus, 1858.

Timoteo delle Vite, après avoir étudié à Urbin les ouvrages remarquables que les maîtres de la première renaissance y avaient laissés, alla à Bologne, où il devint l'élève de Francia, puis à Rome, où il prit part à quelques-uns des grands travaux de l'école de Raphaël. Ses ouvrages doivent donc naturellement rappeler ceux de Raibolini et ceux du Sanzio. Mais en rappelant ces maîtres, Timoteo ne les égale jamais; jamais il ne s'élève à la hauteur de leurs conceptions; et bien que doué de qualités remarquables, il n'a été que le continuateur intelligent des plus nobles traditions. On a voulu lui attribuer l'honneur exclusif des Sibylles de l'église de *la Pace*, à Rome. Mais s'il paraît incontestable qu'il travailla à cette belle peinture, il est plus incontestable encore qu'il y travailla sur les cartons de Raphaël, sous la direction et avec le concours du maître, qui n'abandonnait jamais ses élèves, et qui se portait garant devant la postérité des œuvres qu'il devait signer de son nom. Il est d'ailleurs impossible de voir, dans la fresque de *la Pace*, à travers les outrages du temps et des restaurations, ce qui appartient au maître et ce qui appartient à l'élève, et c'est dans les œuvres entièrement personnelles à Timoteo, c'est dans les peintures qu'il a laissées à Urbin, à Bologne, à Cagli, à Castel Durante, à Forli et à Pesaro, qu'il faut chercher la valeur véritable de cet artiste. Ces compositions doivent sans doute compter comme des œuvres de renaissance, parce qu'elles reflètent quelques-uns des rayons les plus vifs de cette brillante époque; mais ce ne sont là que des reflets, et souvent bien pâles; les rayons eux-mêmes sont ailleurs. On reconnaît dans ces peintures un dessin habile, mais un peu sec, beaucoup de soin, de conscience, une couleur harmonieuse, mais une main timide, guidée par un esprit exact et minutieux. Timoteo a certainement emprunté à Raphaël quelque chose du charme et de la grâce de sa manière; mais malgré les grands exemples qui le poussaient en avant, ses tendances restèrent invinciblement rétrogrades. Il ne fut jamais qu'un inventeur borné, et les conceptions qui lui sont propres n'ont rien de grandiose. Entre Timoteo et Raphaël, il y a la même distance qu'entre la Madeleine de Bologne et le tableau appartenant à M. Morris Moore; c'est la distance qui sépare le talent du génie. Qu'on nous montre une figure d'une beauté égale à celle de l'Apollon, conçue avec cette élévation, exécutée avec cette délicatesse et en même temps avec cette vigueur et cette précision; que les titres qui donneront une pareille figure à Timoteo delle Vite soient incontestables, et nous nous rangerons alors à l'idée que nous combattons aujourd'hui. Jusqu'à ce que cette preuve nous soit fournie, nous garderons notre opinion, et ne pourrons nous décider à adopter comme une vérité ce qui n'est qu'une hypothèse, en

dehors de toute donnée exacte, en dehors même de toute vraisemblance.

Pourquoi, si l'on veut absolument, en présence de ce tableau, trouver des noms étrangers à celui de Raphaël, pourquoi ne pas nommer Raffaelino del Colle, ou Raffaele del Garbo? Ces noms seraient au moins aussi vraisemblables que celui de Timoteo delle Vite. Pourquoi ne pas chercher aussi parmi les grands dessinateurs florentins de la seconde moitié du xv^e siècle? Le goût et le style de cette peinture rappellent parfaitement les tendances qui dirigeaient alors l'école florentine: c'est le même amour de la nature qu'illumine déjà l'esprit de l'antiquité. Enfin pourquoi ne pas nommer Pérugein? La tête d'Apollon rappellerait plus encore peut-être l'illustre maître du Sanzio.

Mais non, ce n'est ni Pierre Vannucci, ni aucun Florentin, ni Timoteo delle Vite, ni Francia, ni Mantegna, qu'il faut nommer ici: c'est Raphaël lui-même, car il est là tout entier. La main qui a peint l'Apollon et le Marsyas, s'était exercée déjà en présence du marbre antique de la *Libreria* de Sienne, et avait peint le groupe des *Trois Grâces*, si belles et si chastes dans leur nudité. Ces deux tableaux se rappellent mutuellement par plus d'un point; c'est la même transparence de tons et la même finesse de touche; c'est le même pinceau exprimant la même élégance, le même calme, la même candeur naïve et charmante; c'est le même esprit jeune encore, mais toujours inspiré, qui cherche et qui trouve l'idéal chrétien dans la pure beauté des formes antiques. Seulement l'Apollon marque dans Raphaël un progrès sensible sur les Grâces. A Sienne, l'antiquité venait de se révéler pour la première fois au *dirin jeune homme*, et le tableau de lord Ward était né de cette soudaine initiation. A Florence, le Sanzio put voir et étudier un grand nombre de ces illustres débris et s'en assimiler les grandes beautés; il fit plus encore, il interrogea les dessinateurs toscans qui lui avaient préparé la voie, il remonta à la source où avaient puisé les Masaccio et les Filippino Lippi, il étudia la nature elle-même, et voyant ainsi face à face la matière et l'esprit, il peignit les deux figures de Marsyas et d'Apollon, qui font du tableau appartenant à M. Morris Moore l'un des monuments les plus précieux de la plus grande époque de l'art moderne.

Ce tableau est donc véritablement l'œuvre du Sanzio: il témoigne avec la plus haute éloquence des qualités les plus intimes de cet incomparable génie; il montre avec évidence, non-seulement le sentiment et l'esprit du maître, mais encore toutes ses habitudes de dessiner et de peindre. L'influence péruginesque s'y fait voir encore, mais avec une tendance manifeste à briser tous les liens qui avaient entravé la marche des

anciennes écoles. Il n'y a plus rien ici de la manière monotone et invariable du Pérugin; au contraire, la réalité et la vie sont élevées par l'idéal à une prodigieuse puissance. Quant aux procédés matériels, on les oublie, tant ils tiennent peu de place dans ce chef-d'œuvre; et cependant ce sont bien ceux que Raphaël a employés dans les pages les plus incontestables qui illustrent cette période de sa vie (1504-1505). Quelle science, et en même temps quelle simplicité! quelle fraîcheur d'inspiration! quelle indépendance déjà, et quelle originalité! quelle solidité, quel relief dans cette peinture! et comme le travail, comme la manière de faire sont peu déguisés! quelle sincérité dans cette exécution qui laisse tout apercevoir, depuis le trait primitif du carton décalqué, jusqu'aux hachures transparentes et fines par lesquelles Raphaël terminait ses plus précieux ouvrages. Qu'on se rappelle la Vierge de la maison Connestabili à Pérouse, la *Madonna del Giardino* de la galerie du Belvédère, le *Sposalizio* de Brera, le *Rêve du Chevalier* de la Galerie Nationale, la *Belle Jardinière* et le *petit saint Georges* du Louvre, la *Vierge au Chardonneret* de la Tribune et la *Mise au Tombeau* du palais Borghèse, et l'on sera convaincu que le maître qui a peint ces tableaux, a peint aussi le tableau d'*Apollon et Marsyas*. On verra de plus que, comme date, ce dernier tableau doit être placé après le *Sposalizio* et avant la *Mise au Tombeau*, et qu'il appartient à ce qu'on pourrait appeler l'époque florentine du talent de Raphaël, alors que son pinceau, ayant encore quelques-unes des allures de l'école de Pérouse, était sous le charme de la belle couleur du *Frate*.

D'ailleurs rien ne manque à ce tableau pour témoigner en faveur de son authenticité, et les preuves matérielles les plus irrécusables viennent convaincre ceux auxquels les preuves tirées de l'étude même de l'œuvre ne suffiraient pas. En effet, sans parler du monogramme de Raphaël qu'on découvre au milieu des ornements d'or qui décorent le carquois d'Apollon, le dessin de ce tableau existe dans la collection de l'Académie des beaux-arts à Venise, et le catalogue le mentionne avec raison comme une *œuvre de perfection rare, dans laquelle Raphaël montre toute son élégance*¹. C'est un dessin fait à la pointe d'argent, puis lavé à l'aquarelle et rehaussé de lumières blanches². C'est plus qu'un dessin, c'est un carton dans lequel les figures, parfaitement étudiées, sont exactement de la même grandeur que sur le tableau, et ont conservé dans leurs contours la trace

1. Opera di rara perfezione, in cui Raffaello mostra tutta la sua eleganza.

2. La photographie a mal reproduit ce dessin. La teinte rose du papier sur lequel il est fait, donne un fond trop fortement nuancé pour que la délicatesse des traits de la pointe d'argent puisse être appréciée.

de la pointe qui a servi à les décalquer. Cependant, même dans ces figures, le tableau est très-supérieur au dessin. Ainsi la tête du dieu porte un degré d'idéal bien plus élevé dans la peinture. Marsyas, dans le dessin, est déshonoré par des oreilles d'âne, tandis que dans le tableau Raphaël a rejeté ce moyen trivial d'exprimer sa pensée. Quant aux accessoires et au paysage, ils diffèrent totalement. Un arbre s'élève malencontreusement entre les deux personnages dans le carton de Venise ; cet arbre a disparu dans le tableau, il n'en existe plus que la souche, à laquelle est suspendue la lyre d'Apollon. De plus, les montagnes du fond, au lieu de venir couper le cou du dieu, ont été très-habilement abaissées au-dessous de son épaule. Enfin tous les charmants détails de ce paysage, toutes les lignes harmonieuses qui forment à ce tableau un si magnifique horizon, ne sont pas même indiqués dans le dessin.

Chose étrange ! aussitôt que M. Morris Moore eut acquis le tableau qui avait appartenu à M. Duroveray, aussitôt que les lumineuses beautés de ce chef-d'œuvre eurent été mises en évidence, le dessin, jusqu'alors publiquement exposé dans les galeries de l'Académie de Venise, rentra subitement dans l'obscurité des cartons. Au moment où ce document devenait si précieux pour l'histoire de l'art, il fut tout à coup soustrait aux regards du public¹. On fit plus ; dénaturant une note écrite au crayon par le comte Cicognara², on tenta de s'appuyer sur le dessin pour attribuer le tableau à Mantegna. Enfin, forcé de se rendre à l'évidence et de reconnaître dans ce dessin la main qu'on y avait vue jusqu'alors, la main même de Raphaël, on donna le tableau au Francia, et l'on prétendit que le Sanzio avait fait l'étude qu'on voit à Venise, d'après l'œuvre originale de Raibolini. Mais de pareilles assertions ne pouvaient se produire que dans l'obscurité, et il suffisait, pour les anéantir, de remettre en lumière le dessin qu'on s'obstinait à cacher. Maintenant que ce dessin a repris sa place au grand jour, rien n'est plus facile que de se convaincre de la vérité. D'abord la main de Raphaël est évidente dans ce carton, et il suffit, pour en avoir la preuve, de regarder par comparaison tous les admirables dessins du Sanzio qui figurent à côté dans la même galerie. Ensuite ce dessin est la première pensée du maître, et cela ressort du parallèle que chacun peut faire maintenant entre

1. V. le *Monitore Toscano* du 4 juin 1857, et le *Corriere Italiano* du 13 mai.

2. En écrivant, sur la marge qui se trouve au bas de ce dessin, le nom de Benedetto Montagna, qui n'a d'ailleurs rien de commun avec Andrea Mantegna, il est certain que le comte Cicognara avait voulu simplement rappeler la gravure presque grotesque par laquelle Benedetto avait illustré le même sujet : car s'il s'était agi d'indiquer l'artiste qui avait dessiné les figures d'Apollon et de Marsyas, le nom de Benedetto Montagna eût été le dernier auquel il eût fallu songer.

le dessin et le tableau. Si Raphaël a fait œuvre de copiste dans le dessin, on est forcé de convenir qu'il a atténué les beautés de son modèle, et qu'il a modifié la pensée originale pour l'abaisser et l'amoindrir. Mais qui donc ne protestera pas aussitôt avec énergie contre une pareille supposition ? On peut voir au musée de Venise même des dessins où le Sanzio a copié Pérugin et Mantegna : ces dessins sont là pour montrer que le jeune homme qui cherchait à pénétrer l'esprit des maîtres, portait en lui une flamme divine qui éclairait d'un jour nouveau, même la pensée des autres. Du dessin au tableau, il y a progrès, et progrès sensible : donc le dessin ne saurait être de Raphaël, si le tableau n'en est pas ; et réciproquement, si le dessin est de Raphael, le tableau ne peut avoir été peint par aucun autre. Or, personne ne pouvant sérieusement contester l'authenticité du dessin, nous en concluons qu'il est également impossible de nier l'authenticité du tableau.

Mais, dira-t-on peut-être encore, où sont les preuves historiques ?... En effet, ces preuves manquent jusqu'à un certain point, et Vasari, le premier qui ait écrit la vie de Raphaël, ne parle pas du tableau d'*Apollon et Marsyas*. Mais Vasari, souvent très-inexact dans ses assertions, est surtout très-incomplet dans ses nomenclatures. Vasari, qui faisait son dieu de Michel-Ange, a-t-il parlé des tableaux que ce grand homme dut peindre dans sa jeunesse ? M. Morris Moore lui-même n'a-t-il pas signalé le premier, en 1853, dans la presse anglaise et jusque devant la Chambre des communes, le tableau du Buonarotti, qui jeta un si grand éclat sur l'exposition de Manchester, et que la *Gazette des Beaux-Arts* a fait graver ? Et cependant c'est faute de preuves historiques sans doute que ce monument resta, pendant douze à quatorze ans, publiquement exposé à Londres sous le nom de Ghirlandajo, offert à tous et méconnu de tous. — Du reste, l'histoire elle-même pourra peut-être nous aider à découvrir la date et la destination première du tableau d'*Apollon et Marsyas*. En effet, Vasari nous apprend que Raphaël peignit, pendant son second séjour à Florence, deux tableaux qu'il donna à Taddeo Taddei, et il ajoute que ces tableaux rappelaient encore l'ancienne manière du Pérugin, mais qu'ils témoignaient en même temps d'une autre manière très-préférable que le Sanzio devait à ses nouvelles études. L'histoire a suivi pas à pas l'un de ces tableaux⁴, mais elle a complètement perdu la trace de l'autre. Eh bien, pourquoi cet autre tableau ne serait-il pas celui qui nous occupe ? Il aurait alors été peint au commencement de l'année 1505, et cette date

4. Il fut acquis par la maison d'Autriche, et se trouve maintenant dans la galerie du Belvédère, où il est connu sous le nom de *la Madonna del Giardino*.

rappelle très-exactement la période du talent de Raphaël, à laquelle correspond cette peinture. En outre Baldinucci nous apprend que de son temps, c'est-à-dire vers le milieu du XVII^e siècle, ce tableau n'était déjà plus dans la maison Taddei, et Bottari ajoute, comme un *on dit*, qu'il avait été vendu à Londres moyenant 24,000 écus.

..... Mais ce ne sont là que des conjectures, auxquelles je n'accorderais qu'une médiocre importance, si je n'avais puisé préalablement mes preuves dans l'étude attentive et bien des fois répétée de l'œuvre elle-même. On ne doit certainement accueillir qu'avec une extrême méfiance des noms tels que ceux de Raphaël et de Michel-Ange prononcés en présence d'œuvres jusqu'alors ignorées; et lorsqu'il y a un an je visitais pour la première fois ce tableau, il est certain que j'arrivais avec un sourire d'incrédulité sur les lèvres. Fasciné dès l'abord par le charme et l'harmonie toute-puissante de cette belle peinture, j'ai voulu résister, j'ai lutté contre mon admiration, j'ai essayé de prononcer tous les grands noms italiens du commencement du XVI^e siècle, et je puis dire que c'est à force de vouloir douter que je suis arrivé à être convaincu. Invité à formuler mon opinion dans une publication spécialement consacrée aux arts, j'aurais décliné cet honneur, si je n'avais été soutenu par cette idée, que lorsqu'on croit posséder une vérité, on ne saurait trop haut la dire, même après que tant d'autres l'ont dite déjà beaucoup mieux, sans doute, et avec plus d'autorité.

F.-A. GRUYER.



SALON DE 1859

XIII

L'inquiétude des intelligences et la lutte des méthodes hostiles, que nous avons dû signaler en rendant compte de l'exposition de peinture, ne sont guère moins visibles dans les genres secondaires qui s'y rattachent : le dessin, l'aquarelle, le pastel, la miniature. Ici encore, les écoles se disputent et se contrarient. Bien que les ambitions soient moins hautes, les cadres plus restreints, c'est la même incertitude, c'est toujours la confusion des langues. Mais que de talent, que d'esprit du moins, déployé dans ces œuvres du crayon ou de la plume, dans ces aquarelles gouachées avec le brio de la fantaisie en liesse, ou caressées patiemment avec la sincérité des anciens enlumineurs de missels ! Si, lorsqu'elle arrive devant ces productions intéressantes, la critique n'était pas un peu lassée de ses promenades antérieures, elle y trouverait sans doute plus d'une occasion d'admirer, et peut-être aussi de se plaindre.

Le crayon noir surtout fait des merveilles : M. Alexandre Bida s'en sert avec une adresse, une loyauté qui, déjà cent fois appréciées, ne se démentent jamais. *La Prédication dans le Liban*, *le Corps de garde d'Arnautes*, *la Prière*, sont des compositions compliquées et savantes, qui ont autant de valeur et de charme que bien des tableaux applaudis. Le caractère des types orientaux et la saveur locale des costumes y sont admirablement exprimés. Impuissant à varier les formules d'un éloge dont M. Bida n'a plus besoin, je ne puis, au risque de me tromper, que lui faire une critique d'Allemand, et je la lui abandonne pour ce qu'elle vaut. Il me semble donc que les dessins de M. Bida sont trop bien faits, ou du moins qu'ils sont trop également faits dans les parties accessoires, dans les figures secondaires de ses ingénieuses compositions. M. Bida ne se contente pas du *bien*; il a la préoccupation du *mieux*, et, quoique cette recherche de la perfection ne lui ait pas nui encore, il y a peut-être là, pour l'avenir, le commencement d'un danger.

Dans un genre moins élevé, M. Bellel continue la série de ses paysages au fusain, et il s'y montre fort habile : toutefois, il doit aussi surveiller son crayon, car dans l'un de ses dessins, il y a des noirs trop intenses et des figures qui évidemment ne sont pas à leur plan. Un jeune talent, qui s'est fait connaître dans les expositions provinciales, M. Appian, le dépasse déjà de beaucoup. Ses paysages sont pleins de gravité, de poésie et de lumière.

Parmi les aquarellistes, MM. Tourny et M. Pollet cherchent la sévérité du dessin et de l'expression, et occupent dans leur art spécial une place analogue à celle que M. Hippolyte Flandrin a conquise dans le portrait à l'huile. Un grand goût d'arrangement, une distinction rare recommandent surtout les aquarelles de M. Pollet, où le caractère individuel des personnages est si curieusement écrit. Dans un procédé plus libre et moins inquiet de la forme, les noms que nous aurions à citer seraient ceux que nous avons eu si souvent occasion d'écrire. Il faudrait parler de M. Wyld, qui, dans ses *Vues de Bagnères de Bigorre*, associe, à la vivacité de ton des aquarellistes anglais, l'esprit d'une main française ; de M. Pils, plus fort cette année dans ses *Artilleurs* que dans sa peinture à l'huile ou dans ses portraits, et enfin du vétéran de l'aquarelle, M. Eugène Lami, le maître aux méthodes hardies, à la pratique leste et vive. Son éventail (*Un Bal d'Opéra*) est tout à fait charmant. Charmantes aussi, mais trop peu sérieuses, sont les illustrations qu'il a faites pour *le Spectacle dans un fauteuil* et pour les poésies d'Alfred de Musset. M. Eugène Lami serait-il de ceux qui ne voient dans le poète de *Rolla* qu'un moqueur enivré d'une éternelle ironie ? Hélas ! Musset est mieux que cela : son œuvre et sa vie sont pleines de larmes, et n'a-t-il pas lui-même trahi son secret lorsqu'il a dit :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots !

M. Eugène Lami raconte *le Chandelier* et *les Caprices de Marianne*, comme son cousin germain M. Isabey a redit le naufrage de *l'Austria*, avec de folles gaietés et de petillants éclats de rire. Pauvre Musset ! cher poète aux chansons douloureuses !... Il est mort hier à peine, et déjà nous ne le comprenons plus !

Les portraitistes au pastel, aussi nombreux que de coutume, faiblissent visiblement. C'est là pour beaucoup d'entre nous une amère déconvenue ; car nous avions espéré un résultat tout contraire. Mais les artistes sur lesquels nous avions cru pouvoir compter démentent leurs plus solennelles promesses. Aussi n'est-ce point dans les productions des illustres,

mais dans celles des inconnus qu'il faut étudier aujourd'hui la peinture au crayon de couleur. Un artiste de province, M. Muraton, expose deux portraits, d'une exécution peut-être un peu timide, mais d'un modelé étudié avec une patience heureuse. De son côté, une femme, mademoiselle Mélanie Paigné, se montre plus savante que les maîtres dans ses belles fleurs — pavots aux éclatants pétales, roses trémières, liseros bleus — délicates et vigoureuses merveilles qui pourraient servir de leçons à nos meilleurs « fleuristes » et à M. Saint-Jean plus qu'à tout autre.

La miniature, si l'on n'y prend garde, va aussi devenir un art féminin. Il serait de mauvais goût de s'en plaindre ; il conviendrait peu de refuser aux femmes le droit à la peinture, en un temps où ces chères souveraines ont fait, dans un domaine qui leur appartient autant qu'à nous, de si heureuses entreprises, et alors surtout que l'art, cultivé dans les plus nobles maisons, a occupé des mains presque royales. Laissons-nous battre aujourd'hui par ces douces conquérantes : nous prendrons une autre fois notre revanche. M. de Pommayrac soutient seul l'honneur du drapeau : autour de lui se presse un groupe de miniaturistes aux doigts roses : madame Camille Isbert, qui a reçu les leçons de Meuret, et qui montre un pinceau délicat; madame Lehaut, si savante aux piquants caprices de la gouache; mademoiselle Solon, dont le coloris lumineux et fin fait presque oublier qu'elle traite la forme avec trop de caprice; madame Lapoter, qui cherche peut-être un peu péniblement la ressemblance, mais qui la trouve; et une nouvelle venue, mademoiselle Eugénie Morin, qui fait à la fois de la miniature et de l'aquarelle, et qui, dans ses portraits de femmes ou de jeunes filles, prouve qu'elle saura bientôt tous les chemins de l'élégance.

Ce qui manque à nos miniaturistes, c'est une qualité infiniment précieuse, et à vrai dire indispensable dans les ouvrages d'une dimension restreinte, l'esprit de la touche, ce je ne sais quoi de décidé et de vif que nos maîtres ont eu autrefois, et qui a permis de saluer, dans Hall par exemple, un disciple lointain de Van Dyck. Il n'est pas mauvais que les peintres de portraits en petit étudient curieusement et achèvent d'un pinceau attentif le visage de leurs modèles, mais les accessoires, les vêtements, les paysages doivent être traités bravement et à la flamande. De même, si quelque chose fait défaut à nos dessinateurs, c'est l'imprévu, la hardiesse, l'audace primesautière. C'est un peu leur faute assurément, mais c'est aussi celle de nos habitudes qui ne leur permettent pas d'exposer à la solennelle lumière du Salon, les croquis naïfs, les larges ébanches que leur inspire l'étude de la nature ou que leur dicte la fantaisie. Il est malheureusement convenu qu'on ne peut se présenter à l'exposition qu'en toilette

d'apparat: aussi garde-t-on pour l'atelier les dessins peu faits, les rapides esquisses qui, venues du premier jet, sont souvent si supérieures à l'édition corrigée du même motif. Nous aimerais que nos dessinateurs voulussent bien s'enhardir quelque peu et envoyer parfois au Salon des œuvres qui, plus librement traitées, exprimeraient davantage le caractère de leur talent. Mais les années nous ont rendus sages, et des défauts heureux que nous avions naguère, il ne nous reste même plus l'imprudence,

XIV

L'esprit français a de terribles exigences : il ne s'intéresse à un art que lorsqu'il le voit progresser ou du moins changer sans cesse ; dès qu'un résultat connu se produit et se répète ; dès qu'une école s'immobilise, l'attention publique se lasse et la curiosité se porte ailleurs. Notre inconstance en est venue au point de dédaigner la gravure, ce grand art, qui fut naguère une des gloires du pays et qui compte encore parmi nous de si savants praticiens. Nous croyons sincèrement que le patient effort du burin moderne est digne d'une attention meilleure, et nous avouons naïvement avoir étudié avec un vif intérêt les gravures exposées au Salon.

Beaucoup de ces planches, il est vrai, sont déjà connues du public, qui les a vues ou qui les peut voir tous les jours exposées aux vitres des marchands. Elles ne sauraient donc avoir l'attrait de l'imprévu ; d'autres, comme la *Jane Gray*, de M. Mercuri, sont célèbres avant d'être terminées. Commencée il y a vingt-quatre ans par un artiste qui, — Charles Blanc le disait l'autre jour, — « se croit diligent et qui n'est qu'admirable, » cette estampe a déjà été appréciée par de meilleurs juges, et nous ne pourrions qu'affaiblir leur sentiment en le reproduisant. Pour nous, ce qui nous frappe d'abord dans cette gravure, c'est que M. Mercuri, si intelligent toujours de tout ce qui touche au dessin, a bien vite reconnu la nécessité de corriger dans sa traduction les fautes de l'original. On se rappelle notamment dans le tableau de Paul Delaroche, les pauvres figures des deux suivantes qui, saisies de douleur, se tiennent au second plan, l'une affaissée au pied du lourd pilier, l'autre retournée et appuyée contre la muraille. Il n'y a guère dans la peinture moderne de figures plus sèches et plus plates. M. Mercuri a, de sa pointe la plus fine, réparé le mal et donné du relief aux deux dames éplorées. Certaines pauvretés de forme ont également été corrigées. Quant au soin, à l'habileté mécanique

que l'auteur a apportés au rendu des étoffes et des accessoires, nulle parole ne pourrait en faire un assez vif éloge. Cette égalité de travail, cet abus de la perfection, ont naturellement tempéré l'effet de l'ensemble; mais, quoi qu'il en soit, la gravure est de beaucoup supérieure au tableau; et si la patience était, comme on l'a prétendu, le commencement du génie, M. Mercuri prendrait sa place dans le groupe des privilégiés et des forts.

Nous l'avons déjà dit, la reproduction trop assidue des œuvres d'une valeur secondaire peut donner au burin des habitudes mauvaises. M. Jules François, qui est pourtant si habile, est aujourd'hui la victime de l'éducation qu'il s'est faite. Il demeure un traducteur excellent de Delaroche: les nouvelles planches qu'il expose d'après ce maître laissent peu à désirer; et, s'il faut citer un exemple, la tête de la *Mater Dolorosa* est tout à fait réussie; mais une trop constante étude des tableaux de ce peintre sage, a certainement refroidi l'exécution de M. François, et nous en trouvons une preuve dans son estampe du *Galant Militaire*. Malgré le talent qu'il a montré dans l'interprétation de ce précieux chef d'œuvre, M. François a gravé Terburg comme il aurait gravé Delaroche, oubliant qu'il avait affaire à un coloriste, et peu soucieux de respecter les valeurs de tons et les oppositions de nuances qui donnent à cette composition un éclat si doux, une séduction si intime et si pénétrante.

M. Auguste Blanchard n'a pas eu le bonheur de traduire l'œuvre d'un maître, et son rôle n'en a été que plus difficile. Appelé à graver le *Congrès de Paris* de M. Édouard Dubufe, il a eu à combler les lacunes de l'original, à dessiner ce qui n'était qu'indiqué, à compléter, en l'accusant avec plus de précision, la ressemblance des personnages historiques qui figurent dans cette scène. Cette entreprise eût semblé folle à plusieurs: M. Blanchard s'en est tiré avec esprit, car lorsque son modèle se taisait, il a courageusement pris la parole à sa place. Il est infiniment honorable pour le burin moderne d'avoir pu à ce point accentuer l'inconsistance et donner une forme au néant.

La plus remarquable planche exposée cette année est due à M. Joseph Keller, de Dusseldorf, qui a gravé avec un talent rare la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël. M. Keller n'est pas un inconnu pour nous. On a vu de lui, entre autres gravures, le *Christ et les saintes Femmes d'Ary Scheffer*, et quelques estampes religieuses; mais il a fait cette fois un plus vaillant effort, et le chef de l'école romaine lui a porté bonheur. A regarder les choses de près, on trouverait peut-être que le caractère de quelques têtes a été un peu modifié par M. Keller, et affadi dans le sens des maîtres catholiques de Dusseldorf; toutefois il y a dans cette savante page un profond respect pour Raphaël, une grande sévérité de dessin et

une souplesse de travail qui en font une des meilleures estampes qui, depuis longtemps, nous soient venues d'Allemagne.

Dans un genre qui touche de moins près à l'art austère, MM. Pollet et Masson ont mis en commun leur science pour reproduire un superbe dessin de M. Bida, le *Mur de Salomon*. Il était impossible, croyons-nous, de se montrer plus fidèle au caractère de l'œuvre originale. Il est vrai que MM. Pollet et Masson avaient sous les yeux un dessin qui lui-même était déjà presque une gravure, en ce sens que les noirs devant rester noirs, les blancs devant demeurer blancs, ils n'avaient à faire aucune de ces transpositions chanceuses que les graveurs doivent essayer lorsqu'ils traduisent un tableau varié et multiple dans sa coloration, problème presque insoluble, que les graveurs de l'école de Rubens ont seuls osé attaquer avec vaillance.

On connaît la série de dessins originaux des grands maîtres reproduits en fac-simile par M. Alphonse Leroy. Nous avons dit ailleurs notre sentiment sur cette entreprise hardie, l'une de celles qui honorent le plus la gravure moderne. M. Leroy dissimule modestement sa propre individualité pour laisser le premier rôle à Raphaël, à Michel-Ange, à André del Sarte, à Corrége. Dans ses versions, admirablement exactes, ces nobles peintres gardent leur accentuation personnelle, leur grâce ou leur splendeur originales. M. Brevière a reproduit aussi avec bonheur deux beaux dessins de Primatice et de Géricault; enfin un artiste, fidèle aux traditions des grandes écoles, M. Adolphe Salmon, a traduit d'une pointe sûre et fine un admirable crayon de M. Ingres, double portrait où se groupent, avec une sorte de solennité familière, les effigies de madame la comtesse d'Agoult et de sa fille. Il est difficile d'attaquer le cuivre avec plus de précision et de finesse, et de mêler plus heureusement la sévérité à l'élégance.

L'eau-forte a deux raisons pour nous intéresser. Procédé rapide et libre, elle reproduit, en y ajoutant un peu de son caprice, les œuvres des maîtres, et, d'un autre côté, en permettant à la fantaisie de l'artiste de s'exprimer sans intermédiaire fâcheux, elle devient un moyen de création, un art original. Le portrait de Théophile Gautier par M. Bracquemond ne suffit peut-être pas à faire apprécier la spirituelle vigueur de l'artiste; mais M. Bracquemond a sur le métier une œuvre plus importante, l'*Érasme d'Holbein*; et ce que la critique a de mieux à faire aujourd'hui, c'est de prendre patience. M. Flameng, qui réussit surtout à graver les coloristes, a reproduit avec beaucoup de finesse un profil délicat et pur comme un camée antique, et il a envoyé en outre au Salon une eau-forte que les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* n'ont pas oubliée, le charmant portrait de mistress Graham, par Gainsborough. Ceux qui ont eu,

comme nous, la joie d'admirer, à Manchester, l'œuvre originale, s'accorderont à reconnaître que le jeune artiste a rendu avec une singulière adresse le caractère de la peinture de Gainsborough, et surtout la capricieuse richesse de ce costume, où les tons roses du satin, la noire dentelle et les plumes blanches s'harmonisent dans un si piquant ensemble.

Les maîtres du paysage à l'eau-forte sont absents : rien de Daubigny ni de Jacque ; rien non plus de Millet. Mais ils sont remplacés cette année par des talents nouveaux qui déjà montrent dans le maniement de la pointe beaucoup d'habileté et d'esprit. Les amateurs ont remarqué les légers croquis de M. F. de Saint-Étienne, la *Vue de la Bièvre*, de M. Péquegnot, les petits paysages de M. Ségué, et ceux aussi que nous envoie de Nantes un savant archéologue, qui est en même temps un artiste, M. le baron de Wismes : le *Hangar à Cosqueville*, la *Baraque à Sillé-le-Guillaume*, sont des planches qui révèlent, de la part de l'auteur, une profonde connaissance de l'eau-forte et de ses plus secrètes ressources. Les arbres, leurs branchages emmêlés, leurs feuilles légères y sont surtout traités avec une grande délicatesse d'outil. Le seul tort de M. de Wismes est peut-être de se donner trop de peine et de charger de travaux excessifs des cuivres qui, plus négligés en certaines parties, produiraient au tirage des effets plus frappants, des oppositions plus contrastées.

Les graveurs sur bois font aussi la faute de vouloir tout dire. Je crois reconnaître chez quelques-uns d'entre eux, et même chez les habiles, la prétention de lutter avec le burin. C'est se méprendre sur la portée de l'art qu'ils pratiquent. Il nous souvient qu'il y a quelques années, lorsque les livres illustrés revinrent à la mode, on gravait d'une manière plus légère, plus libre, moins amoureuse de ces noirs profonds qui font tache sur la page blanche du volume. Les Anglais, qui ont été nos initiateurs dans cette charmante industrie, y mettent plus de réserve et de sagesse.

Il n'entre pas, d'ailleurs, dans notre pensée de refuser à nos graveurs les mérites qui leur sont universellement reconnus. MM. Adrien Lavieille, Gusmand, Guillaume, Chapon, Sargent, et bien d'autres encore, dont l'*Histoire des Peintres* a fait connaître les noms, entament le bois avec une décision souveraine et demeurent, presque toujours, fidèles au caractère des œuvres qu'ils reproduisent. Nous nous bornerons à faire remarquer à l'un de ces habiles praticiens, M. Sargent, que, dans ses gravures d'après les paysages de Constable, il a visiblement abusé de la vigueur. Le paysagiste de Dedham a un goût marqué pour les colorations chaudes, et les verdures intenses, mais il se garde bien de tomber dans les noirs, et il reste lumineux même dans les ombres. Tous ceux qui ont fait quelque étude de la gravure sur bois savent d'ailleurs combien les procédés du

tirage importent à la valeur des résultats. De grands progrès en ce sens ont été faits par les maîtres de la typographie française ; toutefois, ce ne sera surprendre personne que de dire que sur ce point, comme sur tant d'autres, il nous reste encore quelque chose à apprendre¹.

Quant à la lithographie, qui occupe aujourd'hui de si savants crayons, elle touche à la perfection relative qu'il lui a été donné d'atteindre.



Deux maîtres, célèbres à bon droit, MM. Mouilleron et Eugène Le Roux, ont achevé des planches dont l'historien futur de l'art lithographique

1. Nos lecteurs trouveront ici, comme échantillons des progrès récemment accomplis par la gravure sur bois, deux planches qui, terminées depuis l'ouverture du Salon, doivent prendre place dans les livraisons prochaines de l'*Histoire des peintres* ; ce beau livre, dont la *Gazette des Beaux-Arts* est trop proche parente pour qu'il soit permis d'en faire l'éloge tout haut. La première de ces gravures, œuvre de M. Chapon, est un portrait délicat et large du peintre H. Fuseli ; la seconde, qui est due à M. Delangle, reproduit finement une composition familière de Jeaurat.

devra infailliblement tenir compte. Le merveilleux Rembrandt du musée d'Asmterdam, *la Ronde de Nuit* — nous laissons aujourd'hui à ce tableau, par respect pour la tradition, le titre qui lui convient si peu — *la Ronde*



A. FAVIER D.

E. DE VILLEPINX

G. LAMOTTE SC.

de Nuit, disons-nous, a trouvé dans M. Mouilleron un traducteur excellent. Son crayon robuste se montre plein de franchise et d'éclat dans cette lithographie, à la fois chaleureuse et transparente : il nous semble seulement que l'habile artiste a marqué d'un trait peut-être un peu trop précis les silhouettes de quelques-uns des personnages du second plan :

dans le chef-d'œuvre du maître hollandais, ces figures seraient, si nous ne nous trompons, plus enveloppées, plus noyées dans le demi-jour d'une mystérieuse lumière. *La Ronde de Nuit* n'en restera pas moins une des plus vaillantes pages de la lithographie moderne.

Il en faudrait dire autant des planches où M. Le Roux a reproduit deux des beaux dessins de Decamps, *Samson tournant la meule*, et *Samson renversant les colonnes du temple*. M. Le Roux n'est ni moins énergique, ni moins lumineux que son modèle. De grandes qualités de vigueur et d'harmonie recommandent aussi les lithographies de M. Pirodon, d'après les chiens de M. Jadin, les poétiques fantaisies de M. Célestin Nanteuil, et les héroïques dessins que M. Raffet consacre au souvenir du siège de Rome. Dans un paysage d'après M. Paul Flandrin, M. Jules Laurens a donné aux arbres, au ciel, aux terrains, une grâce molle et douce qui manque à l'original. Enfin, M. Soulange-Teissier, qui se complaît aux choses difficiles, a aussi corrigé avec bonheur quelques-uns des détails de la *Prise de Malakoff*, de M. Yvon. Bien que sa planche ne soit pas parfaite, elle révèle un puissant effort, elle est d'un bel effet, et, par ses dimensions exceptionnelles, elle ajoute aux qualités qui sont ordinaires à l'auteur, le mérite de la difficulté vaincue.

Ainsi, considérée dans son ensemble, l'exposition des lithographies est digne qu'on l'étudie. Leur art, si timide à son début, donne sous leur crayon enhardi des résultats faits pour surprendre. L'influence des coloristes n'a pas été pour peu de chose dans ces conquêtes inespérées. Si l'on s'occupe encore de lithographie dans les régions extrêmement qu'habitent aujourd'hui Seneffelder et M. de Lasteyrie, ils doivent échanger à toute heure les exclamations d'une joie étonnée. Lorsqu'ils épelaient péniblement les premiers mots de la langue nouvelle, ils ne pouvaient prévoir les merveilles qu'il était donné à leurs disciples de produire. Ainsi l'imprévu est au fond de toutes choses, et les plus petites semences produisent parfois de grands arbres. C'est pourquoi, si rudimentaire et si peu dégrossie que soit une idée à son apparition première, il ne faut en désespérer jamais.

VV

L'architecture est un art de tradition. Nous le savons par les monuments et par les livres, et, s'il nous prenait envie de l'oublier une minute, les architectes ne manqueraient pas de nous le rappeler. Beaucoup passent pour habiles dans l'art de construire, parce qu'ils possèdent l'art d'imi-

ter ; à les entendre, l'érudition équivaudrait presque au génie, et telle est notre indulgence à leur égard que nous avons plus d'une fois pris pour du talent ce qui n'était peut-être que de la mémoire. Les architectes savent notre faiblesse et ils en abusent. Qu'ils aient cherché leur idéal dans les splendeurs du temple grec ou qu'ils l'aient demandé à l'église du moyen âge, ils ont conquis dans l'imitation du passé leur brevet de maîtrise. Ils le font bien voir dans les monuments qu'ils édifient. Au Salon, leur système se montre avec plus d'évidence encore, car la plupart d'entre eux se contentent d'exposer des études d'un intérêt purement rétrospectif.

Une visite dans les galeries d'architecture ne saurait donc nous promettre que peu de surprises : toutefois on y peut rencontrer quelques projets bien conçus, quelques plans d'une certaine utilité pratique. M. Tony Desjardins expose les dessins du marché couvert qu'il a bâti à Lyon en 1858 : il a heureusement appliqué, dans cette construction qui paraît à la fois solide et légère, le principe, déjà employé pour l'installation des halles de Paris, du mélange de la pierre et de la fonte, système fécond et dont nous sommes autorisés à attendre d'excellents résultats. La façade du marché de M. Desjardins est simple et de bon goût : il nous semble seulement, que, disposant d'éléments divers par la forme comme par la couleur, l'auteur eût pu trouver un mode d'ornementation qui réunit dans un ensemble plus harmonique les fortes assises de la pierre avec les colonnettes et les cintres de fer qu'elles supportent.

M. Victor Baltard, qui s'occupe avec un grand zèle de l'embellissement de Paris, n'est pas satisfait de la façade, inachevée d'ailleurs, que Mansard de Jouy a appliquée, sous Louis XVI, devant l'église Saint-Eustache. Son mécontentement n'a rien que d'honorables, et nous partageons ses tristesses. Pour remédier au mal, il propose de reconstruire, en la modifiant, cette façade malheureuse, et de la couronner par une flèche centrale. Le projet de M. Baltard, très-acceptable dans son principe, ne nous paraît pas aussi satisfaisant sous le rapport de la forme. Un goût lourdement académique a présidé à sa conception, qui essaie sans doute de reproduire les motifs de la Renaissance, mais qui abonde en angles droits et en lignes pauvres. Saint-Eustache est un monument de transition ; l'art qui va finir, l'art qui commence, s'y combinent dans une proportion qui devra être respectée par le futur architecte de la façade à reconstruire. Il me semble que M. Baltard s'est donné gratuitement une peine inutile : la solution du problème se dégagera d'elle-même pour qui voudra étudier l'admirable portail de la façade latérale de l'église.

Un ancien prix de Rome, M. Tetaz, présente un projet de reconstruction

de l'Académie impériale de musique. Il a bien fait de s'occuper d'une question qui, momentanément écartée, sera sans doute prochainement remise à l'ordre du jour; car Paris s'attriste à la pensée qu'il est éternellement condamné à entendre les mélodies de Meyerbeer et de Rossini dans le pauvre théâtre de la rue Lepelletier. Le projet de M. Tetaz, un peu compliqué dans ses éléments principaux, a de la richesse, mais il pourrait être d'un plus grand aspect, et présenter à l'œil de plus nobles lignes. D'ailleurs, je ne crois pas qu'il soit possible à un architecte de dresser utilement le plan d'un vaste édifice, s'il ne connaît par avance l'emplacement sur lequel doit s'élever la construction qu'il imagine: la hauteur du monument, son caractère architectural, et même le goût de son ornementation sont évidemment subordonnés à la place qu'il doit occuper et au style des bâtiments qui l'avoisinent. Le projet de M. Tetaz n'est donc aujourd'hui qu'une pure abstraction: toutefois, lorsque la question de la reconstruction de l'Opéra sera résolue, son travail pourra être consulté avec profit, surtout en ce qui touche les dispositions intérieures dont l'agencement nous a paru sagement combiné.

M. Hénard a des ambitions encyclopédiques. Il veut que tout le monde soit bien logé, et il nous donne, dans une suite de douze dessins, les élévations et les plans de toutes les habitations civiles qu'il est possible de rêver, depuis la chaumière du paysan jusqu'à la résidence princière. Le cottage du colon, la maison de province et de Paris, l'hôtel, la villa, le château, le manoir sont les termes principaux de cette intéressante série. Et dans ce beau rêve, il est arrivé à M. Hénard une aventure fâcheuse: il a parfaitement réussi dans ce qu'il était facile de faire, il a été moins heureux dans les projets dont l'art du passé ne lui présentait pas de modèle. Sa chaumière est simple et d'un joli goût: elle inspire des idées idylliques; son manoir, presque copié sur les châteaux dont la Renaissance a semé la Touraine, est aussi très-pittoresque et très-bien caractérisé; mais l'élévation de son hôtel est très-lourde, et quant à la «résidence princière,» elle est d'un style à la fois chargé et mesquin. M. Hénard a échoué plus complètement encore dans le type de la maison à Paris. Il ne valait pas la peine de se mettre en frais pour inventer, après tant d'autres, cette forme massive et cubique que nos architectes adorent d'ailleurs et dont ils nous ont montré de si tristes exemples, en élevant à l'angle du quai de l'École, les indignes bâtisses qui font face à la colonnade du Louvre. J'oseraï donc conseiller à M. Hénard d'étudier à nouveau le projet de sa maison idéale et de compléter ainsi l'intéressant programme de ses habitations civiles.

Parmi les créations de l'architecture utile, il faut citer la petite école

qu'un élève de M. Duban; M. Stillière, a construite, l'an passé, dans un village des Deux-Sèvres. Dans ce modeste édifice, l'auteur a combiné avec une heureuse mesure le plein cintre et l'arc ogival, tel qu'il était à son origine et avant les folies qui l'ont perdu. Ainsi bâtie, l'école de M. Stillière a de l'élégance et de la force, et nous croyons qu'il y a là un bon exemple à suivre.

Les productions architecturales qu'il nous reste à examiner ont un caractère purement archéologique. Ce sont des essais de restitution de monuments détruits, des hypothèses ingénieuses et savantes, et aussi de beaux dessins qui nous initient aux merveilles de l'art ancien. Au premier rang parmi ces précieux travaux de l'érudition, figure le modèle d'un temple grec que M. Hittorff dédie aux Muses, et dont il a emprunté les éléments constitutifs à l'architecture du temps de Périclès. On n'attendra pas de nous une description complète de ce petit monument : tout nous manque pour l'entreprendre, et surtout la compétence. Qu'il suffise de savoir que le temple restitué par M. Hittorff est semblable à ceux dont la cella restait découverte : quatre colonnes isolées décorent chacune des façades principales; quant à celles qui enrichissent les façades latérales, elles sont engagées dans les murs. M. Hittorff a trouvé là l'occasion d'appliquer, dans des dimensions réduites, le résultat des savantes études qu'il a faites sur l'architecture polychrome des temps antiques. Tout est peint dans ce petit temple, et les ornements les plus délicats y sont incrustés comme par la main d'un habile mosaïste. Au centre de la cella s'éève un piédestal sur lequel est placée la statue de Melpomène : des reproductions de statues fameuses ornent les niches intérieures; enfin le fronton de la façade principale et les métopes sont décorés de hauts-reliefs mythologiques. Si l'on en excepte la statuette de Melpomène, dont la modernité est évidente, toutes ces sculptures sont traitées dans un goût à peu près grec : elles sont l'œuvre de M. Auguste Barre, et elles ont été coloriées avec un soin patient par M. Corplet. Enfin le posticum est orné d'une peinture de M. Ingres représentant la *Naissance des Muses*. Cette composition, qui malheureusement est malaisée à voir sous les colonnes qui la cachent, nous a paru colorée dans un ton d'aquarelle dont la pâleur relègue sagelement les figures au rang inférieur qu'elles doivent occuper dans l'ensemble. Nous avons cru remarquer aussi que cette allégorie, ingénieuse dans sa conception, abonde en incorrections de formes ou du moins en bizarries, et qu'à tout prendre, la *Naissance des Muses* n'ajoutera pas beaucoup à la gloire du savant maître qui l'a signée.

A côté de ce splendide jouet, M. Hittorff expose de beaux dessins, la restitution d'un temple à Sélinunte, des détails empruntés aux monuments

d'Athènes, l'intérieur d'une basilique et diverses autres pages, qui, en montrant l'architecture antique dans sa coloration, semblent lui rendre la vie. L'histoire de l'art profitera de ces savantes résurrections.

On sait d'ailleurs quelle est l'habileté de nos architectes dans les travaux de ce genre. A ce point de vue, rien n'est plus digne d'étude que les aquarelles de M. Félix Thomas, qui cette année s'est montré peintre, graveur et archéologue, et qui nous donne les reproductions véritablement émouvantes de ces créations presque divines que nous connaissons, mais qui restent toujours nouvelles, telles que l'Acropole d'Athènes et un fragment des Panathénées. Il y a joint certains dessins d'une haute singularité, qui nous disent ce qu'étaient les palais de Ninive. La réunion de ces conscientieuses études formerait à elle seule le plus intéressant des musées.

Les graveurs d'architecture font surtout de l'archéologie. M. Léon Gaucherel marche à leur tête. Ses ivoires byzantins, son encensoir, sont des planches très-fines et qui valent mieux que toutes les descriptions écrites. M. Gaucherel nous paraît avoir été moins heureux dans la reproduction des quatre Vertus qui décorent les angles du tombeau de François II et d'Anne de Bretagne. Les originaux, chefs-d'œuvre de Michel Colombe, ont infiniment plus de caractère, d'accent, de largeur; et c'est une chose triste à penser que ces nobles créations de la sculpture française n'aient jamais été bien reproduites par personne. Quant à la gravure sur bois, MM. Eugène et Louis Guillaumot font merveille, ils se sont dévoués à une œuvre excellente, l'illustration du *Dictionnaire d'architecture*, de M. Viollet-Le-Duc, et ils apportent, dans leur traduction des charmants dessins de l'auteur, une finesse, une précision qu'on ne saurait trop louer. A côté des deux frères se place un artiste moins connu, mais déjà bien habile, M. Mouard, qui a gravé, d'après les dessins de M. Léon Gaucherel, plus de cinquante pièces d'orfèvrerie et de serrurerie du moyen âge, œuvres restreintes par leur dimension mais considérables par leur valeur d'art comme par leur intérêt historique, et qui ont figuré avec un honneur mérité dans les *Annales archéologiques* de M. Didron.

Il entrait dans nos combinaisons secrètes de terminer notre visite au Salon par un examen attentif des productions diverses qui, par leur caractère et la loi spéciale de leur création, paraissent entrer dans le vaste domaine de la curiosité. Mais malgré nos actives recherches, nous n'avons pu trouver qu'un très-petit nombre d'œuvres qui méritent d'être signalées. Il est vrai que le règlement de l'exposition traite avec une singulière rigueur ces arts charmants et forts dont nos pères faisaient



CHASSE BYZANTINE A COUPOLE (XII^e SIÈCLE)
(Collection du prince Soltykoff.)



BÉNITIER, DU TRÈSOR D'AIX-LA-CHAPELLE (XII^e SIÈCLE)

tant de cas. La sculpture sur bois n'est que tolérée au Salon; l'ivoire n'y est pas vu de très-bon œil; l'orfévrerie, la céramique n'y sont point admises. Ces exclusions sont déplorables. Où commence l'art? où finit-il? Qui saura le dire? Et ce qui prouve que la garde qui veille aux barrières de l'exposition hésite elle-même sur l'application de son principe, c'est qu'elle a laissé passer une petite merveille, le vase en argent repoussé de M. Deunbergue. La grande critique n'a encore rien dit de cette œuvre exquise, et la grande critique a eu tort. M. Deunbergue a donné à son vase la forme élégante d'une aiguière de la Renaissance: le col est délicat et élancé; la panse est décorée de figurines en relief qui symbolisent les sept péchés capitaux, et qui sont tout simplement d'un style adorable. De simples arabesques, des brindilles légères, des fleurs fantasques complètent l'ornementation de ce vase, dont tous les détails sont d'ailleurs ciselés avec un art infini.

Le médaillier en bois de poirier qu'expose un artiste prussien, M. Kalttenheuser, est aussi d'une invention agréable, quoique peu nouvelle. En certaines parties, le travail n'a pas toute la finesse désirable. — Il faut citer aussi les dessins de M. Reiber, modèles élégants de cartouches, de cadres, de reliures, dont nos industriels sauront sans doute utiliser l'ingénieuse richesse.

Nous voyons avec joie se relever peu à peu du discrédit où il était tombé, faute de représentants dignes de lui, un art qui jadis a produit des merveilles, et qui, lorsqu'il saura mettre à profit les conquêtes de la chimie nouvelle, ne peut manquer d'en produire encore. Nous voulons parler de la peinture en émail, cet admirable procédé qui, alors même qu'il n'aurait que le mérite de pouvoir éterniser un chef-d'œuvre, devrait rester toujours cher aux curieux. Si ce grand art prépare sa renaissance, ce résultat sera dû en partie aux efforts des directeurs de la manufacture de Sèvres et aussi au talent, déjà considérable, de quelques artistes pleins de courage.

M. Baud, de Genève, et M^{me} Estelle Apoil y travaillent avec un zèle heureux. Le premier a reproduit, sur une plaque d'assez grande dimension, un tableau peu connu de Dominiquin, et il l'a entouré d'un beau cadre dans le goût italico-français des émailleurs de Limoges. Le tableau et le cadre sont dignes l'un de l'autre: sans doute la pratique de M. Baud est un peu petite, un peu genevoise; mais, chez lui, l'exécution n'en est pas moins d'une remarquable finesse, et les tons ont cette intensité, cette puissance qui n'appartiennent qu'aux couleurs émaillées. M. Baud n'a pas été moins habile dans la copie qu'il a faite de la *Vénus* de M. Gleyre: il nous semble toutefois que l'action du feu a jauni quelque peu les carna-

tions rosées de la blonde déesse. Ce charmant morceau appartient à la manufacture de Sèvres, et nous espérons qu'elle lui fera une bonne place dans son petit musée. De son côté, M^{me} Apoil a reproduit en grisaille *l'Enlèvement de Déjanire*, de Guide, et je ne crains pas de dire que, malgré quelques mollesses de pinceau, l'œuvre du maître bolonais a beaucoup gagné dans cette traduction vigoureusement harmonieuse. Ainsi que parlait-on de recettes oubliées, de procédés perdus? Nous avons retrouvé la peinture sur verre, l'émail des maîtres de Limoges, les couvertures translucides de Palissy, le repoussé des orfèvres florentins, les tentures gaufrées des ouvriers de Cordoue; nous savons toutes les méthodes anciennes et toutes les rubriques glorieuses: pour mettre en œuvre ces secrets connus, il ne nous manque plus que des artistes.

VVI

Ainsi, à l'heure où s'achève ce long travail, voici revenir sous notre plume le sentiment de mélancolie moqueuse, le doute injurieux dont l'expression involontaire a tant de fois attristé ces pages. Eh quoi! se pourrait-il que la situation fût en réalité si mauvaise? L'idéal n'aurait plus de croyants! les artistes manqueraient à l'art! la pensée moderne qui s'est si nettement traduite dans la poésie, dans la science, dans l'histoire, demeurerait encore inexprimée dans la peinture et la statuaire? Non, notre critique n'est pas à ce point désespérée. Nous tenons compte de tous les efforts, nous savons les noms de tous les vainqueurs, notre admiration est acquise à ceux mêmes que le public ne comprend pas et que les académies condamnent, et telle est sur ce point la sincérité de notre sympathie que, si quelque chose nous étonne, après l'enquête que nous venons de clore, c'est que l'art puisse tenir si dignement sa place au milieu des difficultés que la fatalité des temps lui a faites.

Ces entraves sont infinies. Il serait impossible de les énumérer toutes; mais il en est une qui, plus que les autres, mérite d'être signalée une fois encore. Nous voulons parler de ce lourd fardeau du passé qui pèse d'un poids si terrible sur l'imagination de l'artiste. Au moment de prendre leurs instruments de travail, le sculpteur et le peintre sont dans une situation morale infiniment pénible: évidemment, il ne saurait ici être question des faux artistes qui cèdent avec une lâche complaisance à l'autorité de leurs souvenirs et écrivent sous la dictée des maîtres, mais de ceux-là seuls dont le tempérament viril cherche à s'affirmer librement dans des

œuvres nouvelles. A ceux-là tout est difficulté et misère : en même temps que, pour rester dans l'humanité, ils veulent demeurer fidèles à la tradition glorieuse, ils ont à combattre d'incessantes réminiscences, à écarter de leur tableau ou de leur statue telle attitude consacrée, telle forme qui, belle à son origine, est devenue vulgaire à force d'avoir été répétée. Dur combat ! lutte douloureuse ! Une grande part de la vigueur de l'artiste se dépense dans ces préoccupations stériles, car alors qu'il cherche à se souvenir ou qu'il s'efforce d'oublier, il perd la flamme généreuse de son inspiration première et sent sa main se glacer. Tout créateur aujourd'hui est doublé d'un critique, et c'est un malheur assurément ; puisque ainsi chacun porte en soi un fatal élément d'ironie et de négation... Qu'êtes-vous devenus, jours heureux des siècles d'or, où le peintre croyait à son œuvre et travaillait, puissant et calme, sans qu'un moqueur génie vînt se placer derrière lui pour discuter chaque coup de pinceau ! Hélas ! nous le voyons par nos hésitations, par l'inquiétude de notre rêve : la naïveté est une force : être simple, c'est presque être grand.

A cette première difficulté s'ajoutent d'autres obstacles. Le domaine de l'art était infini jadis ; il a cessé de l'être. C'est un vaste royaume encore, mais on lui a pris quelques provinces. Il fut un temps où, dans son symbolisme d'autant plus large qu'il était plus vague, l'art donnait satisfaction à mille besoins mal définis, et versait la poésie à des milliers d'âmes qui n'avaient pour s'abreuver que cette source féconde. Aux siècles où la vieille France ne savait pas lire, l'église aux voûtes profondes, aux vitraux colorés, aux figures célestes ou grimaçantes, a été comme un poème étrangement divers dans sa forte unité, et longtemps elle a suffi. Le progrès envahissant de la littérature écrite et bientôt de la littérature imprimée a détourné peu à peu des spectacles de l'art un bon nombre de curiosités, heureuses de trouver pour leur rêve une formule plus précise, un langage moins équivoque. Et puis des questions se sont levées sur le monde, qu'il n'est pas donné à la peinture ou à la statuaire de résoudre ; si bien que peu à peu ces grandes combinaisons de la couleur et de la forme, qui étaient le pain quotidien des esprits, ont cessé d'être, comme disent les économistes, un objet de première nécessité, et sont devenues pour plusieurs un luxe inutile, un délassement frivole, et moins que cela bien souvent. L'art alors se sentant diminué a malheureusement accepté cette situation subordonnée, et au lieu de distribuer des enseignements au public, il s'est humilié au point de recevoir de lui des conseils et presque des ordres. Vous savez où nous en sommes aujourd'hui : beaucoup d'artistes sont au-dessous de leurs juges : ils ne sauraient descendre plus bas.

Et c'est précisément parce que la situation est telle, qu'il nous faut

admirer et honorer davantage les rares maîtres qui persévérent et qui, incompris (souvent même de ceux qui les louent), n'en persistent pas moins à produire, pour la joie d'une minorité infime, des œuvres dont l'avenir parlera mieux que nous ne l'avons su faire. A ce point de vue, le Salon de 1859 n'est pas sans moralité. Nous n'avons point à redire ici les noms glorieux que nous avons écrits dans le cours de cette étude : la persistance d'un grand maître qui, discuté toujours, continue à dominer l'école par l'audace et la fierté de ses inventions ; le portrait, inquiet du type individuel et curieux des procédés nouveaux ; la peinture de genre, noblement ambitieuse du caractère et du sentiment, le paysage affermi dans ses conquêtes, le crayon manié par des mains de plus en plus habiles, la sculpture, pauvre de grandes œuvres, mais si savante aux délicatesses du bien faire, ce sont là des résultats qui doivent être prisés à leur valeur. Malheureusement ces bénéfices, selon nous bien réels, paraissent compromis par l'impertinente invasion d'une foule à la fois prétentieuse et servile qui, trop encouragée par les complaisances publiques, encombre toutes les avenues de l'art. Il nous en coûterait infiniment de mettre la liberté en cause et de lui reprocher les fautes et les sottises que l'on commet en son nom : l'artiste a incontestablement le droit de n'avoir pas de talent, mais il n'a pas le droit de manquer de conscience et de dignité, et c'est un spectacle amer aux gens de cœur que de voir tant d'esprits amoureux des vieilles ornières. Si nous-même nous avons pu en sortir, essayons fraternellement d'en tirer les autres, pour marcher ensemble à des résultats meilleurs : l'œuvre est digne du temps où nous sommes, mais combien elle est ardue ! Il y faut un loyal effort, un ardent travail et presque un renouvellement de l'âme. Les belles conquêtes se refusent aux pusillanimes ; les Amériques ne viennent point toutes seules au-devant des navigateurs paresseux. Si Christophe Colomb a trouvé un monde, c'est peut-être par ce qu'il l'a cherché.

PAUL MANTZ.

EXPOSITION DES ŒUVRES D'ARY SCHEFFER

Je ne sais rien de plus touchant ni de plus grave que cet usage nouveau de recueillir après la mort d'un maître ses œuvres éparées et de convier la foule à les voir. Chacun vient puiser à ces expositions posthumes l'émotion et l'enseignement. La foule s'y presse pour regarder une fois encore et pour montrer à ses fils les sujets dont la grandeur, la grâce ou la familiarité avaient passionné ou charmé sa jeunesse ; les artistes y étudient à loisir la donnée et les procédés de l'école qui les a précédés, car tout se modifie incessamment dans le monde des idées comme dans celui de la nature, même la façon de sentir et d'exprimer le beau ; la critique enfin, embrassant d'un coup d'œil l'idéal que poursuivait le maître, peut suivre les modifications successives de la pensée, et formuler son dernier jugement sur la force et les défaillances de cette main à peine refroidie.

Depuis l'année 1846, Ary Scheffer n'avait rien envoyé aux expositions publiques. Aussi, sauf les tableaux que possèdent le Luxembourg et le musée de Versailles, la nouvelle génération ne le connaissait-elle presque que de nom, et celle qui autrefois avait suivi avec intérêt les phases diverses de cet esprit chercheur était-elle curieuse de voir ce qu'il avait produit dans ses dernières années de retraite. Ses amis et sa famille songèrent, quelque temps après sa mort, à adresser un appel à tous ceux qui possédaient de ses œuvres¹. Les négociations furent longues, et souvent difficiles. Ary Scheffer a énormément produit, mais ses toiles sont allées, pour la plupart, surtout dans ces dernières années, en Angleterre, en Allemagne et en Hollande. Aussi malgré toutes les garanties et toutes les assurances possibles² quelques-uns des possesseurs n'ont-ils cédé qu'après

1. Voir le numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* du 15 avril 1859. Nous saisissons l'occasion de cette note pour remercier, au nom de tous, M. F. Petit, l'habile et dévoué directeur de cette exposition.

2. L'ensemble des tableaux est assuré pour une somme supérieure à deux millions.

de longues instances à se dessaisir de leurs trésors. Quelques-uns même ont refusé complètement.

Quoi qu'il en soit, on est parvenu à réunir 104 peintures et trois sculptures, disposées avec beaucoup d'intelligence dans trois salles improvisées dans le jardin de M. le marquis d'Hertford, 26, boulevard des Italiens. Cette exposition est faite au profit de la caisse de secours de l'association des artistes, peintres, sculpteurs, etc. Ouverte le 10 mai, elle a déjà, au moment où nous écrivons ces lignes, produit au delà de cinquante mille francs. Il était dans la destinée d'Ary Scheffer de faire le bien même après sa mort.

Pour éviter jusqu'à l'ombre d'un soupçon de spéculation commerciale, on n'a exposé aucune des nombreuses gravures qui ont été faites d'après ses œuvres. Tout en respectant la délicatesse de ce scrupule, nous regrettons qu'on n'ait pas fait représenter les compositions absentes, soit par des gravures, soit par des photographies. Cela aurait, au moins par à peu près, restitué les anneaux absents dans la chaîne de ses productions. Mais nous regrettons surtout que l'on n'ait pas envoyé quelques-uns de ses dessins, et peut-être quelques-unes des lithographies qu'il fit dans sa jeunesse. De telles expositions doivent être un enseignement pour l'art, et rien n'eût été plus curieux que de savoir par quels procédés un artiste comme Ary Scheffer matérialisait les premières pensées qui avaient traversé son cerveau, les premières apparitions d'un idéal entrevu dans une conversation, dans une lecture ou dans un rêve.

II

Les salles dans lesquelles sont disposés les tableaux au milieu de riches tentures de velours rouge sont précédées d'une sorte d'antichambre ornée du buste d'Ary Scheffer, par M. Cavelier, qui semble avoir surtout poursuivi la ressemblance idéale. On lit en lettres d'or, sur trois immenses tablettes noires encadrées de chêne, la liste des tableaux de l'origine desquels on a retrouvé une trace¹. Nous ne la reproduisons pas ici parce qu'elle ferait double emploi avec le catalogue qui est dans toutes les mains ; mais ce catalogue ayant été rédigé pour le jour d'ouverture de

1. On peut y joindre encore la liste des tableaux d'Ary Scheffer que contient le livret du musée de Versailles par M. Eudore Soulié. Au surplus, nous espérons publier un jour le catalogue complet de l'œuvre de Scheffer, en relevant surtout avec soin les titres et les dates de ses tableaux dans les livrets des Expositions.

l'exposition, c'est-à-dire sur le simple titre des tableaux que l'on attendait, contenant un assez grand nombre d'erreurs de date, nous avons relevé les dates avec le plus grand soin sur les tableaux eux-mêmes où elles suivent assez ordinairement la signature; et nous nous sommes trouvé forcé, pour suivre l'ordre chronologique, de refondre entièrement ce travail.

La Mère convalescente, 1818, appartient à M. Émile Péreire.

Portrait de M. Victor de Tracy, 1819. C'est une sorte de pastiche de l'école anglaise.

Portrait de Franklin, 1820, à M. Victor de Tracy.

La Tempête, 1820, à M^{me} Schickler, h. 0,88 - l. 1,15¹.

La Veuve du soldat, 1821, à M. François Delessert.

Portrait du général Lafayette, 1822. Il marche vêtu d'une longue redingote grise par-dessus son habit noir, portant à sa poche la main gauche, et tenant de l'autre son chapeau et sa canne; on cherche en vain sous une perruque châtain les *cheveux blancs* traditionnels. Ce grand portrait, très-fermement peint, prête au général-marquis un mélange curieux d'aristocratie native et de bonhomie bourgeoise.

La Famille du marin, 1823, à M. Ravenas. La mère, assise sur un rocher, serre contre elle sa fille et son petit enfant enveloppé dans son manteau de laine brune; et elle regarde en pleurant à l'horizon un brick battu par la tempête.

Le Baptême, 1823, à S. M. le roi des Belges, h. 0,75 - l. 0,99.

Épisode de la retraite d'Alsace en 1814, 1824, à M^{me} Schickler. Le pasteur Oberlin, au milieu de femmes et d'enfants en pleurs, accompagne sur la lisière d'une forêt une charrette chargée de meubles et portant des soldats blessés, étendus sur des matelas. Un paysan, qui tient un fusil déchargé, étend son bras crispé vers les Cosaques qui caracolent à l'horizon autour d'un clocher de village embrasé sur lequel flotte encore le drapeau tricolore.

Portrait de Destutt de Tracy, 1825, à M. Victor de Tracy.

Missolonghi, 1826, h. 1,15 - l. 0,87, à M. Achille Fould. Botzaris, dont le bras gauche est brisé, approche d'une mine une mèche allumée, tandis qu'un prêtre grec élève la croix pour bénir les derniers héros de l'indépendance. A gauche, des Philhellènes s'embrassent en pleurant. A droite, une femme serre convulsivement son enfant contre son sein, et une jeune fille demi-nue se jette dans les bras de sa mère. On aperçoit au fond

1. Nous avons donné les mesures en hauteur et largeur approximatives aussi souvent que les contient le catalogue.

l'armée des Turcs sur le bord du rivage. Les têtes sont énergiques, mais les lumières sont disséminées et les expressions exagérées.

Christ avec enfants, (portrait), 1826, à M^{me} la baronne de Staël.

Buste de petite fille tenant un chien, 1826, à M^{me} Hottinguer.

Les Femmes Souliotes, 1827, h. 3,63 - l. 2,60, au Musée du Louvre.

Grande et pathétique composition dans laquelle le bitume a anéanti par ses craquelures toutes les parties d'ombres. La disposition n'est point irréprochable, mais la jeune fille qui lève au ciel ses mains enlacées, celle qui se cache dans le sein de sa mère à demi soulevée sur un bras, résument toutes les qualités de sentiment et de couleur d'Ary Scheffer.

Portrait de Dupont de l'Eure, 1827. Ce portrait est des meilleurs. Il en existe une lithographie excellente. M. Jal écrivait dans ses *Ébauches critiques* sur le salon de 1831 : « Dupont de l'Eure est très-ressemblant, mais il est traité un peu trop en esquisse. » A M^{me} Dupont de l'Eure.

Portrait de Béranger, 1828.

Esquisse pour le portrait de Henri IV, 1828, h. 0,45, l. 0,31, à M^{me} Schickler. C'est la vive et spirituelle esquisse du grand portrait équestre qui se voit à Versailles, orné d'une variante burlesque. Lorsqu'il fut placé dans la galerie historique, le roi Louis-Philippe trouvant peu convenable que Henri IV fût tête nue au milieu de ses chevaliers, qui ont le casque en tête, le fit coiffer, sans en prévenir Scheffer, d'un feutre gris à plumes blanches ; et cependant le cavalier qui le suit continue à porter respectueusement dans ses mains le casque d'or surmonté du panache blanc historique. Ajoutons encore que le tableau a été coupé par le bas, aux dépens de la perspective, sous prétexte qu'il tenait trop de place.

Portrait de mademoiselle de Rothschild enfant, 1828.

Portrait de jeune Homme, 1829. Cette étude large, qui rappelle celles de Géricault avec plus de souplesse, est le portrait en blouse bleue et en béret noir de M. Lamme, de Rotterdam, auquel elle appartient.

La Bataille de Morat, 1829, h. 1,60, l. 1,27, à M. Verlet, de Reims. L'armée de Charles le Téméraire défile devant les Suisses qui se préparent au combat par la prière.

La Sœur de charité, 1829, à lord Seymour. Cette petite toile, la plus complète, à notre avis, des tableaux de genre exposés, pour la finesse du dessin et la justesse de l'effet lumineux, est une touchante paraphrase du couplet de Béranger :

Dans le palais et sous le chaume,
Moi, dit la Sœur, j'ai de mes mains
Distillé le miel et le baume
Sur les souffrances des humains.

Portrait de mademoiselle de Fauveau, 1829. En costume d'amazonne, les cheveux blonds taillés court comme ceux d'un homme.

Lénoire, 1829, à M^{me} la baronne de Rothschild. C'est le passage de la ballade de Bürger, où Lénoire éperdue cherche son amant dans les rangs des guerriers qui reviennent du combat.

Le Christ et les Enfants, 1830, à M. François Delessert.

Marthe et Marguerite, 1830, au roi des Belges. Marguerite n'ose se parer des bijoux que contient la cassette magique, et la vieille Marthe lui dit : — « Viens chez moi souvent, et tu les porteras en secret. » C'est la première excursion de Scheffer dans le domaine de Gœthe.

Lénoire, 1830, h. 0.56, l. 0.97. Fougueuse ébauche, reprise dans une heure de rêverie, et oubliée dans un coin de l'atelier où Scheffer la retrouva par hasard il y a quelques années. « Hurrah ! les morts vont vite ! Ils partent au galop le plus effréné, cheval et cavalier soufflent et font tourbillonner les étincelles et les pierres ! » La fiancée ploie comme un lis chargé de pluie sous le bras de fer qui l'enlace. Une figure, esquissée au bitume d'un seul coup de brosse, lesalue au passage avec une gravité ironique ; à droite, sur un promontoire baigné dans une lumière bleue, des ombres indécises dansent en rond autour d'un gibet. Et toute cette tempête de fantômes et de larves, grotesques ou saisissants, glisse devant les yeux avec le silence d'un rêve. C'est la plus belle esquisse de Scheffer que nous ayons vue.

*Portrait de madame M***, 1831.* Elle porte un turban, des manches à gigot, et elle est encore charmante !

Le Larmoyeur, 1831, au musée du Louvre. Cette toile a beaucoup souffert d'un rentoilage nécessaire par ses craquelures, mais si les incontestables qualités de l'exécution ont pu être altérées, elle reste encore pour nous, par la solennité de l'expression et l'austérité d'une douleur tout intérieure, le tableau le plus émouvant dans sa simplicité qu'ait produit l'école moderne.

Faust dans son cabinet, 1831, à M^{me} la baronne de Rothschild.

Marguerite au rouet, 1831, h. 1.12, l. 0.88, à M^{me} la baronne de Rothschild. Marguerite, les yeux brûlés par les larmes, la tête inclinée, laisse glisser sur ses genoux son livre de prières, et murmure : « Le repos s'est enfui de mon cœur oppressé ; je ne le retrouverai plus jamais, plus jamais ! » Ce tableau avait été en partie brûlé à la révolution de Février. Tout le milieu, contenant la tête, le buste et les mains, a été repeint il y a quelques années par Scheffer lui-même.

Ronde d'enfants, 1831, h. 0.43, l. 0.57, à M. Demion. Une bande

de bambins dansant en rond devant un vieillard pensif rappellent le refrain de Béranger :

Chers enfants, chantez, dansez!
Votre âge
Échappe à l'orage!

Portrait de M. Odilon Barrot, 1832.

Marguerite à l'église, 1832, à M^{me} Paturle. Marguerite, affaissée devant un banc à prie-Dieu, entend à l'église la voix du mauvais esprit qui lui reproche la mort de sa mère et de son frère.

Portrait de madame la duchesse d'Elchingen, 1832. Belle jeune femme pâle, aux grands yeux noirs, vêtue d'une robe de mousseline blanche. Portrait tout empreint d'une grâce pudique, dont le charme est irrésistible.

Le Giaour, 1832, h. 1.30, l. 0.96, à M^{me} Pescator. Il fut acheté 23,500 fr. à la vente du duc d'Orléans. Cette toile renferme à la fois tous les défauts et toutes les qualités de la poésie de lord Byron; une forme puissante enveloppant une idée mélodramatique.

Médora, 1833, à M^{me} Benoît Fould. Assise sur le bord de la mer, elle attend tristement le retour de son amant Conrad, le corsaire. C'est le pendant du tableau précédent. Quoique d'une exécution moins solide, il fut payé 19,500 fr. à la même vente.

Tête d'Ahasvérus, 1834, h. 0.62, l. 0.30, à M. Lamme, de Rotterdam. C'est une tête inclinée, aux cheveux et à la barbe noirs et incultes, très-puissante de ton et d'effet.

Portrait du professeur Marjolin, 1834.

Ange endormant l'Enfant Jésus sur les genoux de la Vierge, 1834, à M. Marchand.

Ahasvérus, 1834, h. 1.00, l. 0.70, à M. Marchand. Le Juif errant, vu à mi-corps et appuyé sur un bâton, lève vers le ciel sa tête fatiguée. C'est probablement une première pensée, celui que nous avons décrit ci-dessus lui étant de beaucoup supérieur, quoique traité en esquisse.

Tête d'Enfant, de face, 1835, à M. Lamme.

Portrait de madame Scheffer mère, 1835-1839. La tête vue de face, éclairée dans ses ombres par le reflet d'un grand livre à gravures ouvert près d'elle, est d'une belle et fine couleur; malheureusement le reste du tableau et surtout les mains, qui ont été peintes postérieurement, ne se lient pas à l'ensemble.

Portrait du général Ney, duc d'Elchingen, 1836.

Mignon regrettant sa patrie, 1836, h. 1.65, l. 0.82, à M^{me} la duchesse d'Ayen. Cette Mignon ainsi que la *Mignon aspirant au ciel*, avaient été données à M. Molé par le duc d'Orléans. Elles sont, l'une et l'autre, trop connues par la gravure pour que nous cherchions à décrire leur expression profonde de rêverie juvénile.

Portrait d'Ary Scheffer, peint par lui-même, avril 1838, h. 0.81, l. 0.58. Il a des cheveux châtais, des moustaches blondes, le front haut, la bouche légèrement entr'ouverte. Il tient devant lui un carton à dessin'.

Marguerite sortant de l'église, 1838, h. 2.17, l. 1.36, à M^{me} Paturle. Elle descend les marches du porche, tenant son livre de messe et un chapelet; par-dessus son vêtement blanc ajusté, elle porte un jupon bleu liséré de noir; des ciseaux, une clef pendent auprès de son aumônière bleue soutachée de blanc; les mains sont adorables de virginité. Méphistophélès, habillé de rouge, plume de coq au chaperon, la main gauche pétrissant le pommeau de son épée, la désigne à Faust, jeune et beau, qui semble profondément ému. La Marguerite, le Faust et le Méphistophélès, sont les trois types les plus complets que Scheffer ait jamais fixés dans sa longue recherche du poëte allemand; si bien que nous ne pouvons plus guère nous les figurer différents.

Le roi de Thulé, 1838, h. 1.32, l. 0.88, ainsi que le suivant, à M^{me} Marjolin Scheffer.

Le roi de Thulé, 1838, à M. J. A. Nottebohm, de Rotterdam. C'est le même sujet que le précédent avec quelques modifications, qui en font un chef-d'œuvre. La tête du vieux roi, aussi belle que celle du *Larmoyeur*, son habillement, merveille de fantaisie et de goût, ce jeune page qui le regarde pensif, la mer que l'on entrevoit à gauche et où va s'engloutir la coupe consacrée par la dernière larme que puisse verser le vieillard au souvenir de sa bien-aimée, la couleur puissante qui dore cette scène austère et grande comme la plus haute expression de l'amour humain: tout cela est à nos yeux comme le résumé de la réflexion, du cœur et du talent de Scheffer.

Portrait de M. René Marjolin, 1838.

Mignon aspirant au ciel, 1839, à M^{me} la duchesse d'Ayen.

Portrait de Franz Listz, 1839.

4. Nous renvoyons le lecteur au portrait si finement gravé par M. F. Dien, d'après un croquis de M. H. Lehmann, que la *Gazette des Beaux-Arts* a publié dans sa 3^e livraison, avec la belle Notice biographique d'Ary Scheffer, par M. Louis Viardot.

Le Christ au jardin des Oliviers, 1839, à M. Luteroth.

Madame Scheffer bénissant ses deux petites filles, août 1839.

L'Enfant pieux, 1840, au Musée de Nantes.

Portrait d'enfant avec un chien, 1840. C'est le portrait de la fille de l'auteur, M^{me} Marjolin Scheffer.

Laissez venir à moi les petits enfants, 1840. Cette composition malheureuse où le sacré se mêle sans raison au terrestre, et qui sans doute a été imposée par une volonté étrangère à l'art, renferme les portraits des trois enfants de M^{me} la duchesse de Fitz-James, dont le plus jeune est drapé en saint Jean avec une peau de chèvre autour des reins.

Portrait de madame Heine, 1841.

L'Annonciation aux bergers, 1841, à M. A.-J. Nottebohm de Rotterdam.

Portrait de madame de Fitz-James avec ses trois enfants, 1842. C'est le pendant moins excusable encore de celui que nous avons critiqué ci-dessus.

Portrait de Rossini, 1843.

Les Rois Mages, 1844, à M^{me} la princesse Caroline de Wittgenstein de Weymar.

Mignon et le vieux Joueur de harpe, 1844, à la reine d'Angleterre.

Portrait de mademoiselle Spitz, aujourd'hui M^{me} Drack del Castello, 1844.

L'Ensevelissement du Christ, 1845, h. 1,08 - l. 86, à M. Samuel Ashton de Hyde. C'est une des *piétés* qui retiennent le plus longtemps lorsque l'œil est habitué à la singularité de la composition. La Vierge embrasse le Christ avec une douleur à la fois maternelle et extatique. A gauche une des saintes femmes va replier sur lui le linceul, une autre encore prie à mains jointes, et une dernière, plus jeune et dont le désespoir est moins contenu, porte à son front ses mains tremblantes. La couleur est d'une grande douceur.

Mater dolorosa, 1845, à M. Ravenas.

Portrait de Lamennais, 1845.

Figure d'ange représentant mademoiselle de Mont-Blanc après sa mort, 1846. Elle monte vers le ciel, blonde et pâle comme l'étoile du matin, les mains jointes, les jambes légèrement repliées; les plis flottants de sa robe blanche lui donnent je ne sais quel air de céleste hirondelle. Je n'ai jamais vu de peinture plus gracieusement mystique; c'est un verset des litanies de la Vierge.

Portrait de lord Torplichen, 1847.

Portrait de madame Guizot mère, 1847. Assise dans un fauteuil, elle est vêtue de noir avec une collerette plissée à deux rangs et un bonnet à

ruche retombante avec des rubans noirs, les mains l'une dans l'autre sur ses genoux, le visage illuminé par les reflets d'une grande bible ouverte près d'elle. Ce portrait est du dessin le plus fin, de la couleur la plus exquise, de la sérénité la plus douce, d'une austérité calviniste tempérée par un sourire indulgent. C'est la vieillesse éclairée par cette lueur mystérieuse qu'allume dans les âmes pures le contentement du passé et l'attente du repos suprême. Scheffer n'a jamais ni mieux dessiné ni mieux peint.

Les Saintes Femmes revenant du tombeau, 1847, à M. le comte de Paris.

Portrait de M. Witrinc, 1849.

*Portrait de madame J***, 1849.* C'est un profil un peu busqué de femme blonde du plus singulier caractère.

Madame la comtesse Krasinska avec ses deux enfants, 1849.

H. Arnold Lamme et ses petits enfants, 1849.

Les Plaintes de la jeune fille, 1849, à M. Jacobson de Rotterdam. Une sainte agenouillée sur un nuage, console une jeune fille affaissée au pied d'un chêne sur le bord de la mer en courroux. Ce tableau est d'une harmonie de tons sourde et peu agréable.

L'Amour divin et l'Amour terrestre, 1850, à M. Benoît Fould.

Portrait de jeune Fille, 1850.

Saint Jean écrivant l'Apocalypse, 1850, à M^{me} Schwabe de Manchester.

Portrait de M. Henri Martin, 1850. « A Henri Martin, son ami Ary Scheffer. »

Portrait du général Cavaignac, 1851. Peinture et expression indécises.

Portrait de madame Holland, Paris, décembre 1851.

Portrait de madame Standish, née de Noailles, 1851.

Portrait en pied de lord Dufferin, Paris, 1853. Il est debout, portant, par-dessus son vêtement noir collant, un long manteau rouge doublé de satin blanc et à collet de fourrure blanche. La tête jeune, un peu maigre, à cheveux châtaignes et abondants, s'enlève avec une finesse tout aristocratique. C'est le plus beau portrait officiel que nous connaissons de Scheffer.

Portrait de la princesse Marie de Wittgenstein de Weymar, 1855.

Saint Augustin et sainte Monique, 1855, appartient au Musée du Louvre. C'est une répétition d'un dessin et d'un modelé beaucoup plus vides que ceux de l'original qui appartient à la reine Marie-Amélie et qui figurait à l'exposition de Manchester. La gravure a rendu la composition, mais non pas l'expression extatique de ce groupe chrétien qui rêve sur le rivage du port d'Ostie « conversant avec une ineffable douceur, et dans l'oubli du passé, dévorant l'horizon de l'avenir. »



LES PLAINTES DE LA TERRE S'ÉLEVANT VERS LE CIEL

Dernier tableau d'Ary Scheffer.

Portrait de M. Villenain, 1855. Ce portrait est resté inachevé, mais heureusement Scheffer avait fixé en une séance ces yeux brillants, cette bouche moqueuse, ce masque tourmenté où chaque ride renferme une épigramme, un trait d'esprit étincelant et impitoyable comme le serait une flèche à pointe de diamant.

Francesca de Rimini, 1855, à M^{me} Marjolin Scheffer. C'est une répétition moins chaude de couleur, mais plus serrée de dessin et de modélisé, faite par Scheffer lui-même et à laquelle il travaillait encore dans ses dernières années, de l'original qui fut acheté 43,600 fr. à la vente du duc d'Orléans.

Madeleine en extase, 1851, h. 0,93-l. 0,61, à M^{me} Schawbe de Manchester. Madeleine agenouillée se rejette en arrière en croisant les mains. C'est une peinture d'un effet très-doux.

Ruth et Noémi, 1855, h. 1,56-l. 1,16, à M^{me} la baronne de Rothschild. Noémi, les larmes aux yeux, pose sa main sur la poitrine de Ruth qui la retient par un mouvement d'une douceur ineffable. Peint avec beaucoup de fermeté, ce tableau est peut-être la plus complète des compositions à deux personnages de Scheffer, pour le balancement des lignes, la justesse des attitudes, l'arrangement des draperies et la beauté des têtes.

Tête de Muse, 1855, à M. Jules Janin.

La Tentation du Christ, h. 3,38-l. 2,35, 1856, appartient au Musée du Louvre. Satan entièrement nu, étalant dans une pose tourmentée son anatomie puissante, montre au Christ, par le geste nerveux et crispé de ses deux bras étendus, les royaumes de la terre. Jésus, sérieux et pâle, le regarde, et, pour toute réponse, lui désigne le ciel. Ce tableau, le plus important comme pensée et comme dimension des œuvres exposées d'Ary Scheffer, offre une disposition dont la ligne coupe la toile de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit. Le bras droit du Christ continue en sens inverse le mouvement de ceux de Satan, et les pieds se trouvent également sur une même ligne. Mais ce défaut de composition s'oublie bien vite devant la sublimité de la tête du Christ.

Jacob et Rachel, 1857, à M. Wittering.

Portrait de M. Drack del Castello, 1857.

Le Christ au roseau, 1857, h. 1,15-l. 0,88, à M^{me} Anna de Kattendyke. Debout derrière une balustrade de pierre, les bras liés aux poignets, et tenant un roseau, le Christ incline légèrement sa tête rêveuse que déchirent les épines. Derrière lui, un soldat de Pilate le désigne du doigt à la foule que l'on aperçoit vaguement à gauche, et de l'autre main soulevant son manteau de pourpre, laisse inonder son torse par la lumière. La couleur éclatante, le modélisé souple, et les mains du Christ admirables de dou-

ceur, prouvent bien que Scheffer dans ses dernières années avait plutôt gagné que perdu comme coloriste, car ici l'effet est très-franchement obtenu sans repoussoirs et sans sacrifices inutiles.

Le Christ et saint Jean, 1857, h. 0,60-l. 0,49. Le Christ, qui rompt un pain, laisse s'endormir sur son épaule son disciple bien-aimé. C'est le type de l'exécution expéditive que Scheffer a trop souvent employée. Sur un frottis, habilement préparé avec des tons ardents et transparents, il posait sans les lier par des demi-teintes les touches de lumière; à distance l'effet est plein de douceur, mais le modelé n'existe absolument pas.

Le Baiser de Judas, 1857. C'est le pendant du précédent.

Portrait de Manin, 1857. Portrait fort ressemblant, dit-on, mais dans lequel Schffer a plutôt rendu les traits de l'ami que la physionomie du patriote italien.

Figure de Calvin, 1858, à M. Gache.

Faust à la coupe, 1858, h. 1,60-l. 1,02, à M. le comte Cucheleff. L'ombre de Méphistophélès irrité se dessine vaguement dans la fumée que jette une lampe accrochée au mur du cabinet. Faust pose sur la table le poison qu'il allait avaler. C'est le moment du drame où, entendant le son des cloches, il s'écrie: « Oh! continuez à retentir, doux chants du ciel! mes larmes ont coulé, la terre me possède de nouveau. » C'est le mieux réussi des Faust tourmentés.

Portrait de M. Duclésieux, 1858. La tête seule est terminée, le reste n'est qu'à peine ébauché.

Marguerite à la fontaine, 1858, à M. Durand-Ruel, h. 1,60, l. 1,02. Debout et rêveuse, elle oublie que l'eau rejoaillit par-dessus la cruche pleine. Derrière elle deux jeunes filles s'éloignent en chuchotant. Quand le temps aura éteint le jupon rouge et la jupe verte un peu trop intenses, quand il aura passé son vernis doré sur ces épaules pleines, cette poitrine abondante, ces bras robustes et gracieux, on trouvera sans doute comme nous que c'est là la plus belle et la plus complète des Marguerite de Scheffer. C'est le type le plus humain et le plus saintement rêveur de l'héroïne de Goethe.

Les Douleurs de la terre, s'élevant vers le ciel, se transforment en Espérance et en Béatitude, inachevé dans quelques parties, 1858, h. 2,22, l. 1,43, à M^{me} Marjolin Scheffer.

« Ce tableau, a dit quelque part M. Charles Blanc, est comme un poème où le peintre a voulu résumer les sentiments, les émotions de sa vie entière, où il a mis tout son cœur. Les figures qu'il y a groupées sont des âmes qui aspirent à Dieu et qui montent aux étoiles, abandonnant les mondes inférieurs après les avoir embrassés d'une dernière étreinte. Elles

traversent le tableau, douces et pâles ombres, impondérables fantômes, telles qu'elles ont dû apparaître à l'artiste au milieu du silence de la nuit, à la clarté de cette inexplicable lumière qui se continue dans les songes du poète, quand il a les yeux fermés. En les voyant passer ainsi à travers la région des nuages, on croirait d'abord que c'est une même figure qui se répète dans les attitudes de la désolation, mais bientôt on y reconnaît les nuances les plus fines de la physionomie, toutes les variantes de la douleur humaine : la tristesse amère et la tendre mélancolie, l'affliction consolée d'une sainte et l'inconsolable désespoir d'une amante. Chacune de ces figures rappelle un nom propre, une ressemblance connue. Le peintre qui leur donna la vie les retrouve lui-même dans l'Élysée de ses rêves.

« Le tableau que nous reproduisons est aussi beau par l'exquise convenance de l'exécution que par la sublimité de la pensée. La couleur en est douce comme celle d'une fresque, et pourtant l'ensemble produit tout l'effet qui semblait indiqué par le sujet même. Sans parler de l'extrême délicatesse avec laquelle est nuancé le sentiment de chaque figure, le seul ménagement du clair-obscur traduit au premier aspect la pensée du peintre. Toute la partie inférieure de la composition est noyée dans une ombre transparente, au sein de laquelle on distingue des figures éplorées, qui se débattent contre les douleurs de la terre en levant les yeux vers le ciel, mais à mesure que les groupes humains s'éloignent du séjour terrestre, le drame s'apaise, les gémissements s'affaiblissent, la peinture s'éclaircit, et de la tristesse des ténèbres dont on devine la profondeur, l'œil passe avec enchantement à la mélancolie des demi-teintes et aux joies de la lumière d'en haut. Tandis que les créatures qui sont encore aux prises avec les passions de la vie, ne font qu'entrevoir de loin les lueurs de la félicité, d'autres déjà illuminées par la foi, rajeunies par la grâce, nagent dans les clartés surnaturelles et touchent du regard à la cité de Dieu. A la sérénité de leur visage qui s'éclaire d'un reflet céleste et qui se fond dans l'azur, on comprend qu'elles écoutent avec ravissement les violes des Séraphins et qu'elles ont vu l'aurore du Paradis. »

Apparition de Jésus-Christ à la Madeleine après la Résurrection, 1858, à M^{me} Marjolin Scheffer. Ce tableau qui n'est qu'ébauché est couvert de corrections à la craie.

L'Ange annonçant la Résurrection, 1858, à M^{me} Marjolin Scheffer. La figure agenouillée de Madeleine est seulement crayonnée à la sanguine ; les autres figures ébauchées ont des indications de retouches au crayon blanc.

III

Ary Scheffer maniait l'ébauchoir et même le ciseau du sculpteur avec presque autant de certitude que le pinceau. Il disait souvent que, même à son insu, « tout peintre devait arriver en sculpture au degré correspondant à sa force en peinture. »

On a réuni dans la dernière salle deux bustes et le tombeau de sa mère.

Buste en marbre de madame la comtesse de Krasinska. Le nez et la bouche sont charmants, mais les yeux manquent, comme maniement d'outil, un peu de fermeté.

Buste en marbre de madame Scheffer. Signé, Ary Scheffer, 1839. Elle a la tête légèrement inclinée en avant. Le peintre se trahit dans l'effet d'ombre portée qu'il a voulu obtenir par la coiffe de dentelles qui retombe sur le front. La physionomie est sérieuse.

Madame Scheffer mère, statue en marbre destinée à son tombeau. Couchée, droite et calme, comme sur les tombeaux du moyen âge, elle ouvre les mains étendues le long du corps, comme pour affirmer que la mort n'est qu'un sommeil paisible ; sa tête sereine, dont les grands yeux regardent au delà de cette vie, repose doucement sur un oreiller, et la longue draperie qui l'enveloppe de ses plis austères, retombe par-dessus l'extrémité de ses pieds. Toute l'âme de Scheffer a passé dans ce bloc de marbre, dont l'exécution, il faut le dire, n'est pas, à beaucoup près, aussi remarquable que le sentiment.

IV

Il semble que Gœthe pensait à Ary Scheffer lorsqu'il fit dire à l'un de ses héros : « Je ne vous demande qu'une chose, ne vous attachez pas à la forme ; quant au fond, je m'en remets à votre jugement. » En effet, Scheffer n'est point un peintre de première impression. Subordonnant presque sans cesse l'exécution à l'idée, préoccupé avant tout de faire vibrer les cordes les plus délicates du cœur humain, il oublie parfois, dans son indifférence pour les moyens, qu'il s'adresse à des spectateurs dont l'esprit n'a pas toujours le temps ou la force de restituer la part de réalité qui manque à ses conceptions. Beaucoup de ses tableaux ne sont que l'ébauche rapide d'une pensée qu'il jetait sur la toile pour y revenir plus

tard en perfectionnant l'exécution. Chaque fois qu'il a répété le même sujet, le second est toujours infiniment supérieur au précédent, et par un privilégié réservé à quelques natures d'élite, Ary Scheffer a progressé jusqu'à son dernier jour.

Sans sortir de cette exposition, d'après laquelle il serait injuste de juger Scheffer tout entier, car quelques-unes de ses meilleures toiles sont restées au musée de Versailles ou dans des galeries trop jalouses de leur bien, on peut se faire une idée de l'immense activité de son cerveau et de son pinceau. Dans sa jeunesse, les petits tableaux de genre lui donnent rapidement un rang parmi les meilleurs peintres.

Mais il faut avouer que c'est là la partie la plus faible de son talent¹. Les ajustements sont froids, comme dans *la Ballade de Lénore*; les mouvements sont exagérés, comme dans le *Missolonghi*; les seconds plans mal peints, comme dans *le Baptême*; les têtes d'enfants presque informes, comme dans la *Ronde du couplet de Béranger*. Ce n'étaient guère là que les essais d'un jeune homme qui n'était pas dans sa voie. Mais il ne faut cependant pas méconnaître la délicatesse qu'il imprimait toujours à ces petites scènes où la sentimentalité prédomine trop souvent, et que réchauffait une qualité qui fait pardonner bien des erreurs, l'amour de la patrie.

Vers 1830 apparaissent les premiers *Faust* et les premières *Marguerite*. Nous ne voudrions pas manquer de respect à l'Allemagne, dans la personne de Goëthe, mais cependant il nous semble que dans la *Marguerite à l'église*, et surtout dans la *Marguerite à la fontaine*, Scheffer a créé un type complet, vivant, indépendant, et qui n'a peut-être d'inférieur à celui du poète que le merveilleux prestige de la parole exprimée. Pour nous qui, lisant Geethe dans des traductions, pouvons nous isoler de la tyrannie grandiose de sa forme, Scheffer a donné parmi nous droit de cité à un *Méphistophélès* bien autrement railleur, nerveux, satanique que celui du drame dont les tours de gibecière sont assez vite épuisés; à un *Faust* moins agité peut-être dans son cabinet de savant austère, et bien autrement élégant, mélancolique et cavalier après son rajeunissement que celui qui a besoin d'une cassette magique pour séduire une grisette; à une *Marguerite* aussi candide avant sa faute, aussi anéantie lorsqu'elle doute de son amant, que celle qui meurt folle de regret et criminelle. Le personnage de Marguerite, plus vivement accusé dans sa silhouette

1. Le secret de cette faiblesse est dans son énorme production; de 1826 à 1827, il ne livra, dans un *salon* du temps, pas moins de soixante-dix compositions, tableaux et portraits.

passagère, est aussi la figure qui a le plus porté bonheur au peintre. Pour moi, je lui sais gré de l'avoir faite toujours belle, et d'avoir idéalisé cette ingénue un peu prosaïque qui, dans le poème, répond à son amant dans la scène du jardin : « Comment pouvez-vous baisser ma main ? Elle est si sale, si rude ! Que n'ai-je point à faire chez nous ! Ma mère est si ménagère !... »

Pour sa *Mignon*, c'est je crois bien près de lui que Scheffer a trouvé son modèle, plutôt que dans le roman mystique et embrouillé de Wilhelm Meister si peu connu en France jusqu'à ce moment. Et c'est encore une création dont Scheffer peut, à bien des titres, revendiquer la paternité. Si la poésie laisse plus d'espace à l'imagination, la peinture est une langue qui n'a point besoin de traduction. Quand des yeux noirs lancent la pensée; quand un grand front s'incline sous une peine inexprimée; quand un jeune corps se ploie sous la fatigue insupportable de la vie, et que des mains jointes soutiennent une tête pâlie par la nostalgie du ciel; il n'est pas besoin qu'elle ait un nom terrestre ni qu'elle chante : « Connais-tu le pays où le citronnier fleurit?... Là-bas, là-bas, je voudrais, ô mon bien-aimé, aller avec toi. » Dans tous les pays, tous les cœurs blessés la reconnaîtront et lui diront : « O ma sœur ! »

Mais Gœthe n'a pas seul inspiré Scheffer, Byron lui a prêté son *Giaour*, qui se pare un peu comme Byron lui-même d'une auréole de crimes imaginaires, et *Médora* qui s'alarme sur le sort de son amant, Conrad le corsaire, avec la tristesse tempérée d'une jeune lady bien élevée. Bürger lui offre sa touchante et fantastique ballade, *Les morts vont vite !* Et il trouve dans Schiller le comte *Eberhard de Wirtemberg, le Larmoyeur*.

Puis un jour, dans la rêverie de l'atelier, il voit passer comme un vol de colombes blanches : c'est Francesca de Rimini, suspendue aux épaules de Paolo, dans le tourbillon infernal qui emporte les âmes qui n'ont point su résister sur la terre « aux douces pensées, aux ardents désirs qui les ont menées au douloureux passage. » Et reprenant l'œuvre du poète florentin, esquissé puissamment en quelques vers mélodieux, il donne à Francesca le corps le plus adorablement pâle, la nudité la plus chaste et le profil le plus passionnément fatigué; à Paolo, je ne sais quel geste désespéré, éperdu, comme s'il s'était jeté trop tard devant le coup et qu'il ait vu frapper sa maîtresse avant lui.

A un grand talent Scheffer joignait un cœur d'élite et un esprit élevé⁴.

4. Ary Scheffer a écrit des lettres charmantes; quant aux Salons qu'on lui attribue, ils sont dus à la plume de son frère Arnold Scheffer.

Toutes les intelligences libérales, à partir de la Restauration jusqu'à nos jours, ont défilé dans son atelier, et non point seulement comme modèles, mais encore comme amis. Nous retrouvons à cette exposition Victor et Destutt de Tracy, Lafayette auquel il prête des souliers gros comme une épigramme peinte, Béranger qu'il a vu tout en rose, M^{me} de Fauveau, Odilon Barrot qui se croise les bras en méditant un ministère, Marjolin, le chirurgien, Franz Listz, Rossini, Lamennais, qui semble lui avoir servi de type pour ses Méphistophélès, Cavaignac qu'il a peint en 1851, M. Villemain, et Manin qui mourut dans ses bras. Tous ces portraits, avec des qualités bien diverses, sont reconnaissables à la distinction, à l'extrême ressemblance et à la convenance des costumes. Celui de M^{me} Guizot mère est une des plus belles peintures modernes, et celui de lord Dufferin montre encore, par la sobriété de l'effet, le serré du dessin et l'animation intelligente du front et des yeux, que Scheffer a progressé jusqu'à son dernier jour.

L'œuvre de Scheffer prouve qu'en dehors des épanouissements de la couleur et des abstractions de la ligne, il y a dans l'art quelque chose qui peut vivre et frapper en n'empruntant à ces deux extrêmes que juste ce qui est nécessaire pour la traduction matérielle de la pensée : c'est le sentiment. Je sais bien que les mélancoliques ne sont plus à la mode, et qu'il n'y a plus guère de coin où puissent rêver en paix les René ou les Obermann, dans une société en proie à toutes les fièvres. Mais la mélancolie sincère est une grâce d'état au-dessus des caprices ; c'est cette pâleur de race, cette finesse voilée auxquelles se reconnaissent entre elles les âmes méditatives. Mais si je m'explique que des esprits parmi les plus fins, des goûts parmi les plus délicats, blasés à leur insu peut-être par les mets épices de la pratique moderne, éprouvent quelque déception devant des toiles qui ne sont point à la hauteur des recettes de nos jours, je comprends moins qu'ils ne demandent pas sincèrement à Scheffer le dernier mot de son idéal. Qu'il ait eu le tort de vouloir modifier ses procédés suivant les sujets qu'il traitait, cela prouverait qu'il était plutôt une *volonté* qu'un tempérament, mais il n'en reste pas moins une des hautes intelligences de notre école. Il a créé des types, et c'est par là et non par les détails que l'on s'impose et que l'on reste. Je ne sais personne à aucune époque qui ait trouvé moyen d'émouvoir plus profondément avec des moyens aussi peu mélodramatiques. Et cependant, en tant que dessinateur, personne n'a dessiné des mains plus pudiques, plus nobles, plus moites de charité, plus belles de forme et d'expression ; en tant qu'exécutant, personne n'a mieux peint les larmes baignant les yeux. Sa Sainte Monique et son Saint Augustin sont d'admirables figures

religieuses, et je me sens invinciblement entraîné à chercher avec eux dans le ciel le *Labarum* victorieux des âmes qui ont la foi. Son Christ est d'une douceur ineffable, d'une majesté souveraine, d'une autorité touchante; il porte sur son front pâle le sillon de toutes les douleurs humaines, et, chose étrange, car Ary Scheffer était protestant, toute la peinture religieuse de Scheffer respire un sentiment profondément catholique.

Ary Scheffer a mis dans sa peinture quelque chose de la gravité sereine et de la distinction un peu froide de sa personne. On l'aime, on la rejette tout d'une pièce, mais la plaisanterie ne vient jamais aux lèvres. Pour moi, je crois que sa réputation ne fera que grandir. Il restera le peintre des douleurs profondes, le consolateur des espérances inassouvie, l'ami des âmes froissées par les luttes de la vie, les agitations de la pensée, les mécomptes et les défaites. Tous ceux qui ont vu tomber auprès d'eux un être aimé, iront pleurer devant son Larmoyeur. Tous ceux qui sont agités par les problèmes du doute, iront chercher un instant de calme auprès de son Saint Augustin. Tout ceux qui ont aimé, tous ceux qui aiment, tout ceux qui aimeront s'arrêteront émus et charmés devant le groupe de Francesca et de Paolo, que l'enfer du Dante semble n'avoir accueilli dans son cercle douloureux, que pour assurer l'éternité mystérieuse de leur étreinte passionnée.

PH. BURTY.



UNE NOUVELLE GALERIE AU LOUVRE

Le Salon carré et la grande galerie du musée du Louvre, qui avaient été fermés depuis quelque temps, viennent d'être de nouveau ouverts au public. Cette clôture avait été nécessitée par la création d'une galerie nouvelle et par un remaniement dans l'ordre des tableaux des écoles d'Italie.

La nouvelle Salle s'ouvre à la base de la grande galerie, contre le salon carré qu'elle longe, se dirigeant, parallèlement à la salle des États, vers le pavillon Daru, dans la nouvelle cour du Louvre. Elle sera probablement une des entrées du Musée, lorsque le nouvel escalier, qui doit remplacer le chef-d'œuvre de Percier et Fontaine, aura été construit. La décoration de ses murs est semblable à celle des travées de l'ancienne galerie dernièrement restaurée : fond ponceau avec voussure imitant un tissu broché d'or, au-dessous d'une voûte en verre dépoli ; mais les lambris d'appui et les portes sont en bois noir, ainsi que dans le salon carré. Une seule porte percée dans l'axe sert à communiquer avec le Musée, tandis que deux portes juxtaposées occupent tout le mur du côté de la future entrée et font un assez désagréable effet avec leurs grandes surfaces sombres. On assure que l'une d'elles n'ouvre que sur une armoire et n'est destinée qu'à faire pendant à la vraie porte qui ne se trouve point dans l'axe. Honneur à la symétrie !

Comme les combles du bâtiment où elle est enfermée sont cachés aux regards par les combles environnants, l'architecte n'a pas craint d'y percer un vitrage de chaque côté du faîte, chose qu'il n'avait point osé faire le long du quai, aimant mieux mal éclairer une galerie de tableaux que de ne pas avoir une belle surface d'ardoises bien correcte à mettre en vue ; sacrifiant ainsi l'intérieur à l'extérieur, suivant l'invariable précepte de l'école académique. Enfin, grâce à la position de la nouvelle galerie, grâce aussi à l'orientation de son axe, du sud au nord, le jour qui tombe sur le faux vitrage en verre dépoli est le même des deux côtés, et éclaire également les deux parois.

On a profité de ces excellentes conditions pour placer, dans cette galerie, une partie des plus précieux tableaux des écoles d'Italie qui n'avaient pu entrer dans le Salon carré : depuis Le Mantegna et Le Pérugin jusqu'à Lanfranco et Panini, en passant par Garofalo, Luini, Raphaël, Titien, Véronèse et les Bolonais. Nous ne ferons point le catalogue des tableaux qui y sont exposés. Toutes ces peintures sont connues du public, seulement elles sont placées sous un jour plus favorable et en de meilleures conditions qu'autrefois.

Le petit tableau du Dominiquin, qui était dernièrement exposé dans le salon carré, représentant un Amour traîné par deux colombes sur un char entouré d'une guirlande de fleurs, a pris place dans la nouvelle galerie, considérablement agrandi par suite d'une trouvaille faite dans les magasins du Louvre. En inventoriant un fragment de toile dont le centre était coupé, et qui représentait une guirlande de fleurs, on a constaté que les dimensions du vide se rapportaient à celles du tableau du Dominiquin, et que certaines fleurs qu'on avait reconnues sur les contours de celui-ci, formaient la prolongation de rameaux existants sur la guirlande retrouvée. On a naturellement réuni de nouveau ce qu'on avait jadis divisé, disons mieux, mutilé, et le tableau y a gagné un accent tout nouveau. Le groupe du Dominiquin, placé entre deux cercles concentriques de fleurs, semble être sur un plan très-reculé et poindre sur le champ noir

du tableau. Ces fleurs, peintes d'une façon fine et précise, sont attribuées au Flamand Daniel Seghers. Les œuvres de beaucoup de peintres primitifs qui avaient disparu de la grande galerie ont repris, sur la paroi du nord, la place laissée vide par les tableaux exposés aujourd'hui dans la galerie nouvelle, et retracent dans leurs pages charmantes et naïves, rares feuillets d'un livre malheureusement bien incomplet, les commencements de l'art italien au XIV^e siècle. On y remarque aussi une *Mort de la Vierge*, attribuée à Domenico Panelli, où les personnages sont de grandeur naturelle. Ce tableau a été donné au musée du Louvre par M. Boriah Bosfield.

La nouvelle annexe du Musée n'est encore connue dans le langage administratif que par les dimensions de sa largeur, espérons que ce nom de « Galerie de sept mètres », que l'administration lui a donné, ne subsistera pas, et qu'on saura bien lui en trouver un plus en rapport avec sa brillante destination.

— D'un autre côté du Louvre, on a débarrassé des cadres qui l'encombraient la galerie étroite qui longe, au-dessous de la colonnade, le musée de la sculpture égyptienne. C'est là que sont exposés ceux des monuments d'architecture, de sculpture et d'épigraphie grecque et latine, trouvés en Algérie, que l'on a envoyés en France. Cette nouvelle section du musée, considérablement enrichie, sera bientôt livrée au public.

Le futur musée chrétien, situé à l'entrée et à gauche du musée de la sculpture de la Renaissance, encore bien pauvre, a reçu cependant quelques monuments : un grand pavé en mosaïque venant d'Italie et un font baptismal carré, en marbre, apporté de la Dobruscha. La mosaïque porte une croix bien caractérisée parmi ses ornements ; la cuve baptismale est ornée d'une croix sur chaque face et de feuilles d'acanthe plaquées sur chacun des angles. La cavité en est profondément striée. A. E.

NÉCROLOGIE

Achille Collas vient de terminer prématûrément, à Paris, une vie modeste et bien remplie. Quelques feuilles ont loué le mérite et la variété de ses inventions mécaniques ; mais il est un côté de son intelligence et de ses travaux dont l'appréciation appartenait à un journal d'art, et nous venons dire à nos lecteurs quel rôle important a joué, depuis trente ans, ce puissant auxiliaire du progrès intellectuel.

Né à Paris le 24 février 1793, il fut destiné par sa famille à la carrière professionnelle, et placé en apprentissage à l'âge de dix ans. Privé ainsi des secours d'une instruction libérale, il sentit combien de notions indispensables manquaient au développement régulier de ses inspirations. Il quitta donc les ateliers, apprit le dessin, les mathématiques, étudia même la médecine, et nourrit son esprit par la lecture des meilleurs auteurs, historiens, poètes ou philosophes.

Ainsi fortifié, il rentra dans la lice industrielle et signala ses débuts par des perfectionnements. Appelé à construire et à faire manœuvrer la machine à ébaucher les ciels et les teintes plates pour la gravure en taille-douce, il rêvait, dès 1825, au moyen d'enlever à ce procédé la monotonie qui le trahit ; ajouter à l'azur dégradé des nuages, aux fonds, les détails d'architecture, c'était, selon lui, établir un passage plus harmonieux entre le travail de l'ouvrier et celui de l'artiste. Des expériences heureuses l'amènerent à placer sous sa machine des reliefs divers, puis une médaille... Ce fut une révélation ; le bracelet, en suivant les inclinaisons des formes, éloignait ou rapprochait,

sur le cuivre, les impressions du burin, produisant ainsi les effets d'ombre et de lumière : dès lors les ciels furent oubliés ; la gravure numismatique était trouvée. De 1831 à 1836, Collas se consacra tout entier à l'application de ce procédé. On sait quel ouvrage en sortit : *le Trésor de numismatique et de glyptique* formé sous le patronage et la surveillance de MM. Paul Delaroche et Henriquel Dupont, avec le concours de M. Ch. Lenormant, et qui restera l'un des monuments les plus curieux de notre siècle.

A cette époque les esprits ébranlés cherchaient une foi nouvelle ; la révolution romantique avait jeté la perturbation parmi les penseurs, écrivains ou artistes ; on se demandait avec anxiété où était la route du vrai et du beau. En offrant à tous les regards cette succession tranquille de chefs-d'œuvre, depuis les admirables médaillons d'Athènes et de Syracuse jusqu'aux graves conceptions de Pisanello, de Jean Boldù, de Sperandio, jusqu'aux élégantes ciselures de Dupré et de Varin, Collas montrait par quels chemins divers le talent vrai sait conquérir la gloire, et il préparait le terrain de l'éclectisme sur lequel marchent aujourd'hui côté à côté les individualités puissantes qui font l'honneur de notre école.

Mais ce mécanicien philosophe et rêveur n'était pas homme à se livrer entièrement à l'exploitation de ses découvertes ; il subissait, avec la patience de sa loyauté habituelle, les engagements pris pour la publication du Trésor de numismatique, méditant déjà une invention plus profitable aux arts. En 1829, il avait essayé de développer l'idée de son tour vertical à réduire, et d'arriver à la copie mathématique, soit amplifiée, soit restreinte aux plus minimes proportions, des objets sculptés en ronde bosse. Sept ans après le but était atteint, et la Vénus de Milo, ramenée aux deux cinquièmes du marbre original, apparaissait en 1836 aux applaudissements de tous les artistes.

La merveilleuse machine qui, depuis cette époque, nous a donné tant d'ouvrages précieux, est d'une simplicité surprenante ; en voyant sur un bâti composé de quelques pièces de bois, des règles analogues à celles du pantographe-rapporteur, sans engrenages, sans roues, sans excentriques, on a peine à comprendre que l'importance du résultat soit si peu en rapport avec les moyens employés ; et pourtant lorsqu'on suit la main de l'ouvrier conduisant sur le relief une pointe mousse qui en caresse les contours, lorsque la pointe aiguë, située sur la branche réductrice, entame la masse de plâtre humide destinée à devenir l'image fidèle de l'original, on voit qu'en répétant patiemment et régulièrement le parcours de la pointe mousse sous tous les aspects où se peuvent présenter l'objet à rendre et la copie, il est impossible qu'un détail, la moindre érosion du marbre, le moindre grain de la fonte, échappe à la reproduction proportionnelle.

Aujourd'hui, la machine de Collas n'est plus discutable ; elle est acquise à la science et aux arts. Les récompenses qu'elle a values à son auteur, les contrefaçons qu'on en a faites montrent toute son utilité. Ce qu'il importe de faire ressortir, c'est l'immense service qu'elle a rendu sous la sage impulsion de son inventeur.

Alors comme aujourd'hui, les arts manquaient de critérium ; la fortune n'était pas toujours l'apanage des hommes de goût : il était donc à craindre que les notions du beau n'allassent s'éteignant. Prendre les monuments les plus célèbres de la statuaire, en rendre le prix abordable par une reproduction mécanique, c'était tendre aux instincts spéculateurs de notre temps un piège habile. Chacun s'y laissa prendre : entre le modèle médiocre, mais grevé de droits d'auteur, et le chef-d'œuvre du domaine public chargé de ses seuls frais d'exécution, le choix est bientôt fait. La *Vénus de Milo*, la *Diane de Gabies*, l'*Amazone*, la *Polymnie*, ont ainsi pris droit de cité chez une foule de

gens qui certes leur eussent préféré, à prix égal, tels bronzes sans nom, fastueusement ajustés par des modeleurs inconnus.

Puis, à force de voir, sous les vitres de nos commerçants, ces œuvres si remarquables, la foule s'est prise à les regarder, pour les apprécier et les admirer bientôt; le piâtre les a fournies à ceux qui ne pouvaient atteindre au prix du bronze; les statues créées pour les peuples de la Grèce et de Rome ont été acceptées par le peuple de Paris qui, maintenant, les connaît et les nomme.

C'est là un fait immense; ce résultat seul placerait Collas parmi les vulgarisateurs de l'art et les grands éducateurs des nations. Pourquoi son œuvre demeure-t-elle entravée par la restriction des expositions nouvelles? Pourquoi de misérables intérêts viennent-ils fermer à demi la porte du palais des arts, lorsque nos statuaires pourraient enfin espérer de trouver des juges parmi la foule, désormais habituée à l'appréciation du beau?

Avec cette largeur de pensée, indice de son goût éclairé, Collas n'avait pas voulu rester l'interprète exclusif des époques antiques. Donatello, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia, Michel-Ange, Germain Pilon, Coustou, David d'Angers, anciens et modernes, morts et vivants, tout ce qui avait un nom illustre et consacré, lui paraissait digne d'être répandu. Heureusement pour lui, car, nous le répétons, jamais Collas n'a su ni n'a voulu exploiter ses inventions, heureusement les réductions mathématiques tombèrent dans les mains d'un éditeur intelligent qui sut les faire prospérer.

Est-ce à dire que, pendant ce temps, Collas se livrait au repos? Nullement; composant des pâtes colorées solidifiables, creusant les calcaires au moyen d'une machine à graver, il demandait à ces procédés simplifiés les ressources nécessaires à la fabrication d'une mosaïque, genre de Florence, applicable à l'industrie courante.

De concert avec M. le baron de Triquetti, il gravait aussi pour le gouvernement pontifical un billet de banque impossible à contrefaire.

Enfin lorsque la mort a glacé sa main, il tenait encore le burin qui devait tracer une gravure mécanique, susceptible d'augmentation ou de diminution sur le modèle donné, et propre à entrer dans le tirage typographique, comme la gravure sur bois.

La machine est là prête à fonctionner, — l'ouvrier qui la maniait sous l'œil de l'ingénieur existe encore; l'éditeur de la statuaire réduite vient de s'attacher l'un et d'acheter l'autre; espérons donc que l'idée fructifiera.

Forcé de nous restreindre en disant seulement ce qu'était Achille Collas pour les beaux-arts, nous ne parlerons ni de ses découvertes purement industrielles, ni des efforts qu'il faisait en ces derniers temps pour doter la France d'un appareil à moissonner. Mais il nous serait impossible de ne pas donner un éloge à cette nature loyale et simple. Modeste, presque timide, Collas aimait peu les réunions du monde; ce n'était certes pas insuffisance de sa part: sa conversation claire, pleine d'aperçus ingénieux, pouvait embrasser tous les sujets. On le savait, et la modeste retraite de la rue Notre-Dame-des-Champs était un centre où des artistes, des hommes de lettres venaient volontiers, dans des conférences familières, faire échange de pensées fructueuses.

Sensible et poète, en dépit de son esprit pratique, Collas aimait à se retrouver dans la contemplation des beautés de la nature, et dans la fréquentation de nos meilleurs théâtres; la littérature, la musique, la peinture trouvaient en lui un amateur passionné, un juge sûr.

Content des distinctions qui avaient récompensé ses travaux, de l'aisance acquise au milieu de tant d'éléments de fortune, il suivait sa carrière laborieuse sans autre souci

que d'ajouter à ses découvertes passées, sans autre ambition que l'estime des cœurs honnêtes. Mais ses œuvres parlent pour lui et la France inscrira son nom parmi ceux des hommes utiles.

ALBERT JACQUEMART.

— Nous apprenons avec un vif regret la mort d'un amateur des plus distingués, M. Piérard, de Valenciennes, président de l'Académie de peinture de cette ville. Au mois de février dernier, M. Piérard, quoique malade, nous fit lui-même les honneurs de sa galerie, une des plus belles qui soient en France. Ancien officier de l'administration de la guerre, cet homme aimable n'avait pas cessé de cultiver la peinture et d'épurer par l'étude un goût naturel pour les arts.

Il aimait surtout les peintres des écoles flamande et hollandaise, et possédait les plus précieux échantillons de ces maîtres charmants. Pas un qui ne soit magnifiquement représenté dans sa galerie. On y voit figurer Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Pierre de Hooch, Ruysdael, Hobbema, Jean Steen, Van de Velde, Teniers, Ostade et tous les autres. Nous aurons au surplus l'occasion de donner à nos lecteurs une idée de cette belle galerie et une reproduction des morceaux les plus rares qu'elle renferme.

Nous ne voulons aujourd'hui qu'exprimer la surprise douloureuse que nous a causée la nouvelle de la mort de M. Piérard, auquel nous avions promis si récemment une seconde visite, et qui nous avait accueilli avec cette grâce dans la politesse et cette aisance de manières, tradition déjà perdue des anciennes mœurs. Toute la ville de Valenciennes assistait aux obsèques de M. Piérard. M. P. Hédonin, notre correspondant, a publié dans l'*Impartial du Nord*, du 19 juin, une excellente et courte notice sur l'amateur qui fut son camarade de collège et son ami. Nous attendons de son obligeance des renseignements qui nous permettront de donner une complète description de la galerie Piérard.

— Les arts ont encore fait une perte nouvelle en la personne de M^{me} de Rougemont, qui joignait à toutes les grâces d'une femme du monde un talent de peintre qui s'était produit plusieurs fois d'une façon brillante dans nos expositions.

M. le duc d'Aumale vient d'acheter en bloc la célèbre bibliothèque de M. Cigongne.

— Nous donnerons prochainement le dessin de la croix latine en fer ouvrage, qui surmonte la nouvelle flèche de Notre-Dame de Paris, et qui a été définitivement mise en place. Cette flèche a quarante-six mètres d'élévation au-dessus de la toiture de la grande basilique. Nous accompagnerons de quelques détails architectoniques le dessin que nous promettons à nos lecteurs.

— La clôture de l'Exposition des beaux-arts est remise au 10 juillet. La distribution des récompenses aura lieu le vendredi 15 juillet, à deux heures, et tous les artistes seront admis à cette solennité sur la présentation de leur carte.

Le tirage de la Loterie des objets d'art se fera le dimanche 17 juillet, à une heure.

CANDIDATURES A L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

L'Académie des Beaux-Arts a procédé samedi dernier, 25 juin, à la formation de la liste des candidats à la place laissée vacante par la mort de M. Turpin de Crissé.

Voici la liste de la commission : MM. Kastner, Albert Lenoir, Flandin, Arsène Houssaye.

Voici la liste de l'Académie : MM. Henri Delaborde, Villot, Charles Blanc.

A cette occasion, M. Charles Blanc a adressé à l'Académie la lettre suivante :

A MONSIEUR LE SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Monsieur,

La commission nommée par l'Académie m'ayant exclu de la liste des candidats à la place de membre honoraire, et l'Académie ayant été sur le point de m'exclure de sa propre liste, j'ai lieu de penser que beaucoup de vos collègues n'ont pas eu connaissance des titres nombreux et irrécusables que j'ai fait valoir, et je viens vous demander la permission de les soumettre une seconde fois à l'attention de l'Académie.

Si les places d'académiciens libres sont réservées à ceux qui, n'étant pas artistes, ont cependant bien mérité de l'art, je me flatte que j'avais droit à occuper dans la liste un rang plus honorable.

Directeur des Beaux-Arts alors que la commission du budget demandait la suppression du secrétaire perpétuel de l'École, j'ai eu le bonheur de faire repousser ce projet aux applaudissements de l'Assemblée nationale, et je conserve parmi mes plus précieux autographes, la lettre où M. Dumont me félicitait de mes efforts et me remerciait affectueusement de l'avoir maintenu à son poste.

Dans une autre circonstance, la commission du budget proposait la suppression de fonds employés aux moulages du Louvre : je fus assez heureux pour combattre à la tribune ce projet de loi qui fut également repoussé ; mais le souvenir qui m'est le plus cher est celui d'avoir contribué autant que personne à défendre l'École de Rome menacée dans son existence, et d'avoir ainsi conservé à l'enseignement des arts l'établissement qui, depuis Colbert, entretient la jeunesse dans le respect des hautes traditions.

A la suite du Salon du 1848, lorsque l'État obéré ne pouvait offrir aux artistes que des mentions honorifiques, j'eus la pensée de demander au ministre du commerce des porcelaines de Sèvres, et j'obtins de lui pour quatre-vingt mille francs de ces belles porcelaines, qui furent distribuées aux artistes à titre de récompenses ; innovation généreuse qui n'avait pas eu d'exemple et qui, malheureusement, n'a pas eu d'imitateurs !

Le gouvernement ayant voté un fonds de 900,000 francs pour la fête de la Concorde, je fis appliquer la plus grande partie de cette somme à des travaux d'art qui employèrent, dans un moment critique, toute une légion de peintres, de décorateurs et de statuaires.

Un membre de cette même commission qui a été chargée de dresser la liste des candidats, M. Taylor, doit se rappeler et peut vous dire quels services de tout genre j'ai rendus à l'association de secours dont il est le président.

Par l'illustre directeur du Conservatoire et par vous-même, Monsieur le secrétaire perpétuel, l'Académie pourra être instruite des vives et chaleureuses sympathies qui me furent témoignées unanimement, lorsque j'eus, deux années de suite, l'insigne honneur de présider la distribution des prix du Conservatoire.

Il y a vingt ans, Monsieur, un livre d'art se tirait le plus souvent à 300 exemplaires, dont une partie restait enfouie chez l'éditeur. Plus heureux que mes prédécesseurs, j'ai vu la plupart des livraisons de l'*Histoire des peintres* se tirer à huit et dix mille exemplaires et répandre le goût de l'art dans toutes les classes de la société.

L'*Oeuvre de Rembrandt*, le *Trésor de la curiosité*, le *Voyage de Paris à Venise*, l'*Exposition de Manchester*, sont, je crois, des ouvrages d'art de la nature de ceux qui méritent la bienveillance de l'Académie, et si ces titres ne lui ont point paru suffisants, il m'est permis de supposer que beaucoup de ses membres ont obéi à des préoccupations tout à fait étrangères au domaine paisible des beaux-arts dans lequel

j'ai toujours vécu. S'il en était autrement, je renoncerais à ma candidature; mais un intérêt grave, un intérêt élevé me conseille de la maintenir.

Permettez-moi de vous le dire, Monsieur, une chose nous a profondément surpris et affligés, mes confrères et moi, c'est la place réservée à ceux des candidats qui représentaient particulièrement la presse. Toutes les personnes que ces questions intéressent se demandent à qui donc seront dévolues les places de membres honoraires, si ce n'est aux hommes qui consacrent leur vie à servir d'interprètes entre les artistes et le public.

Ces écrivains que l'on sait si bien ménager dans certaines circonstances et que l'on dédaigne dans certaines autres, ce sont eux, Monsieur, qui ont fait dans le monde à votre illustre compagnie une clientèle d'admirateurs, que chaque jour ils travaillent à entretenir et à étendre. Ce sont eux qui ont inspiré à une foule choisie la volonté de connaître vos ouvrages, le désir de les posséder et la faculté de les sentir. Oui, ces critiques auxquels l'Académie n'a pas encore ouvert ses portes, ce sont eux qui, soit en l'attaquant, soit en la défendant, rehaussent l'importance de son institution, et lui prêtent le mouvement même de la vie en la mettant en communication perpétuelle avec le monde extérieur.

Souffrez, Monsieur, que je vous demande combien plus tardive eût été la gloire de M. Ingres, par exemple, si cette gloire n'avait été expliquée, commentée, célébrée sur tous les tons par ces écrivains de la presse, dont je tiens à honneur d'être le confrère, et au nombre desquels figure M. Henri Delaborde, mon très-honorables concurrent. Pense-t-on qu'un public sans éducation préalable eût saisi cette pureté de style, ces élégances, ces raffinements, ce grand goût, si pendant dix, vingt et trente années, les critiques dont je parle n'avaient montré le lien qui rattache d'aussi nobles ouvrages à l'auguste tradition des grands maîtres? Et de pareils services, la presse les a rendus avec impartialité aux chefs des camps les plus opposés, en faisant accepter leur illustration à une multitude aussi mal préparée à comprendre la liberté des coloristes qu'à reconnaître l'autorité du style.

Veuillez me pardonner, Monsieur, si j'insiste encore.

C'est l'opinion de tout le monde que les places d'académiciens libres ne peuvent être données à des artistes, puisque autrement on les croirait inventées pour la consolation des insuffisants, et pour les dédommager des victoires impossibles du scrutin. Si un architecte veut être le collègue de M. Duban, qu'il se présente au même titre que M. Duban lui-même; si un musicien aspire à s'asseoir à côté de M. Auber, c'est encore comme membre titulaire qu'il doit briguer vos suffrages. On est ou l'on n'est pas un artiste, et il est aussi dangereux de donner à des peintres, à des sculpteurs, à des architectes, la place d'académicien libre, qu'il serait illégitime de nommer de simples amateurs, ou de simples écrivains, comme moi, aux places de membres titulaires.

Voilà, Monsieur, ce que l'on pense généralement dans le public, et c'est pour cela que je me suis permis de vous adresser cette seconde lettre, que j'ai commencée avec découragement, mais que je finis avec un sentiment tout contraire, c'est-à-dire avec la confiance que l'Académie voudra bien écouter mes raisons, et avoir égard à mes services, à mes titres, à mes droits.

Agreez, Monsieur le secrétaire perpétuel, l'hommage de ma haute considération et de mon respect.

CHARLES BLANC.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur - gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

ON SOUSCRIT A PARIS

55, RUE VIVIENNE, AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

DANS LES DÉPARTEMENTS :

Abbeville.....	Grave.	Montpellier	Virenque.
Angoulême	L. Goblet.		Guichard, comptable
Arras.....	Topino.		du <i>Messager du Midi</i> .
Bayonne.....	Larroulet.		Patras.
Besançon	Martinez.	Nancy.....	Peiffer.
Béziers	Carrière.	Nantes	T. Montagne.
Bordeaux	Duménieu.	Orléans.....	Forest ainé.
Cahors.....	Galmette.	Reims.....	André-Bégenne.
Chartres.....	Pétrot-Garnier.	Rennes	Brißart-Binet.
Dijon.....	Lamarche.	Rouen.....	Verdier.
Grenoble.....	Merle.	Saint-Quentin	Lebrument.
Laon	Padiez.	Strasbourg.....	Doloy.
La Rochelle.....	Gout.	Toulon	Alexandre.
Le Havre.....	Touroude.		Derivaux.
Lille	L. Quarré.	Toulouse.....	Bellue.
Loudun.....	Béghin.	Tours	Demaux.
Lyon	M ^{me} Merle.	Troyes.....	Ed. Lavergne.
Mâcon.....	Ballay et Conchon.	Valenciennes.....	Delpire.
Marseille	Charpentier.	Versailles.....	Dufey-Robert.
	Camoin.	Villeneuve-sur-Lot	Lenain.
			Bernard.
			Duffau.

A L'ÉTRANGER :

ALLEMAGNE.

Cologne.....	Lengfeld, libraire.
Aix-la-Chapelle.....	
Francfort-sur-le-Meiu.....	
Hambourg.....	Direction des postes.
Munich	
Sarrebruck	
Vienne.....	Gerold et fils.

ANGLETERRE.

Londres	Jeffs, 15 Burlington-Arcade, Peccadilly.
	Barthès et Lowell.
	Hering Prentseller, 139 Regent-street.

BELGIQUE.

Bruxelles.....	Brouwet, office de publicité.
	Ferdinand Claassen.
	Van der Kolk, éditeur d'estampes, 58, Montagne de la Cour.

Liège

Gouchon.

BRÉSIL.

Rio-Janeiro.....

Morizot.

CANADA.

Québec

Bossange et Morel.

ESPAGNE.

Madrid

Bailly-Bailliére.

GRÈCE.

Athènes

Nast.

HOLLANDE.

Amsterdam

L. Van Bakkenès et C^e.

La Haye.....

Belinfante frères.

ITALIE.

Florence

Vieusseux.

Gênes

Beuf.

Milan

Dumolard.

Naples

Dufrène.

Rome

P. Merle.

Turin

Bocca frères.

Venise, Trieste, Vérone.

Münster.

PORTUGAL.

Lisbonne

Silva.

RUSSIE.

Saint-Pétersbourg

Dufour, Mellier et C^e.

Daziaro.

Glarner.

Cluzel.

Moscou

Daziaro.

SUISSE.

Genève

J. Cherbuliez.

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1^{er} et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages) ; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y seront décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année formeront quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois.	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,

RUE VIVIENNE, 55